

# بازیافت

مدیر

ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری



شعبہ اُردو

اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
 بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
 بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
 بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
 بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
 بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
 بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
 بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
 بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# بازیافت

تحقیقی و تنقیدی مجلہ

۲۲

جنوری - جون ۲۰۱۳ء

مدیر

ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری



شعبہ اردو

اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

☆ بازیافت ہائر ایجوکیشن کمیشن سے منظور شدہ مجلہ ہے۔

☆ بازیافت کے سال میں دو شمارے شائع کیے جاتے ہیں۔

☆ بازیافت میں شائع ہونے والے مقالات ماہرین کے پاس

جانچ/حتی منظوری کے لیے ارسال کیے جاتے ہیں۔

☆ اپنے مقالے کے ساتھ اُس کا انگریزی خلاصہ (Abstract) ضرور شامل کیجیے۔

☆ خلاصہ کے بغیر مقالہ مجلس ادارت میں پیش نہیں کیا جائے گا۔

☆ بازیافت میں اشاعت کی غرض سے (ان پیج میں) کمپوز شدہ مضمون کی ایک سافٹ کاپی اور دو ہارڈ کاپیاں ارسال کیجیے۔

## مجلس ادارت

صدر مجلس / مدیر	پروفیسر ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری
رکن	پروفیسر ڈاکٹر اورنگ زیب عالمگیر
رکن	پروفیسر ڈاکٹر زاہد منیر عامر
رکن	ڈاکٹر بصیرہ عزیزین
رکن	مرغوب حسین طاہر
رکن	ڈاکٹر ناصر عباس تیز
رکن	عارف شہزاد
معاون مدیر	پروفیسر ڈاکٹر محمد کامران
معاون مدیر	ڈاکٹر ضیاء الحسن

### مجلس مشاورت (بین الاقوامی)

### مجلس مشاورت (قومی)

ڈاکٹر محسن الرحمن فاروقی (الآباد، بھارت)  
 ڈاکٹر ابو الکلام قاسمی (علی گڑھ، بھارت)  
 ڈاکٹر مصطفیٰ الدین جینا بڑے (دہلی، بھارت)  
 ڈاکٹر اسم نکثوم ابو الجبر (ضاحاک، بلکھ ویش)  
 ڈاکٹر محمد کیومرثی (جہران، ایران)  
 ڈاکٹر حفیظ طوق آر (احمدیول، ترکی)  
 پروفیسر سویا مانے (کوساکا، جاپان)

حقیر مسعود  
 ڈاکٹر تبسم کاشمیری  
 ڈاکٹر ظفر اقبال  
 ڈاکٹر انوار احمد  
 ڈاکٹر رشید احمد  
 ڈاکٹر روبینہ قرین  
 ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر

محمد فخر الحق نوری، چیئر مین شعبہ اردو

پنجاب یونیورسٹی پریس، لاہور

لیزر کمپوزنگ این۔ رائل پارک، لاہور (۰۳۳۲-۸۸۶۶۱۳۳ - ۰۳۰۰-۳۱۹۳۸۳۷)

پاکستان: ۳۰۰ روپے

بیرون پاکستان: ۳۰-۱ امریکی ڈالر

برائے رابطہ: مدیر، بازیافت، شعبہ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

فون نمبر: ۰۳۳-۹۹۴۱۰۹۳۳ ای میل: bazyafturdu@gmail.com

ناشر:

مطبع:

کمپوزنگ اسروورق:

قیمت:

## ترتیب

نمبر	اداریہ	عہد	نمبر
۱۔	مصطفیٰ رحمن، نقاد	تحقیقی	۹
۲۔	رشید حسن خاں، نور الحقین کا گھٹ (Cult)	تحقیقی	۲۹
۳۔	ملکونگات نگاری: چند نگری اور ملی مباحث	سفید -	۳۹
۴۔	۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کی تاریخ "سار پر عظیم".....	تحقیقی	۵۷
۵۔	عالمات بصیرت کا حامل طنز و مزاح نگار — محمد خالد اختر	تحقیقی	۶۷
۶۔	تحریک آزادی نسواں اور اقبال	تحقیقی	۷۹
۷۔	جدید علاقائی شاعری	سفید -	۹۳
۸۔	تذکرہ مردم دیدہ، طبع تہران (ایران)	تحقیقی	۱۰۱
۹۔	صافی نگار اور صافی ادب — بنیادی مباحث	سفید -	۱۰۹
۱۰۔	صنعتِ جنس کا تحقیقی مطالعہ	سفید -	۱۲۱
۱۱۔	عزراں میں بخروں اقبال کا شعری سرمایہ: ایک تحقیقی جائزہ	تحقیقی	۱۲۹
۱۲۔	اردو اظہار — چند نئے پڑانے مباحث	تحقیقی	۱۳۳
۱۳۔	اردو ناول میں تاریخ کی بازگشت	تحقیقی	۱۵۷
۱۴۔	کشور نامید اور زائدہ ستا: تاریخی شعور	سفید -	۱۶۳
۱۵۔	افریقہ میں سامراجی اور استعماری ریشہ و انیاس: پس منظر و پیش منظر	تحقیقی	۱۷۹
۱۶۔	مستاز معاصر قاری داستانِ توغوس — محمود دولت آبادی سبزواری	سفید -	۱۹۳

تحقیقی

- ۱۷۔ اردو السانے میں کردار نگاری کے مباحثہ غلام عباس کوئٹل / انجم عباس امر ۱۹۹
- ۱۸۔ گلستانِ سعدی کے یورپی زبانوں میں تراجم غلام اکبر ۲۰۷
- ۱۹۔ آخر شب کے ہم سفر — اشتر اکیٹ کا استعارہ محمد یار گوئٹل ۲۱۳
- ۲۰۔ شرر کی تصنیف ”ہندوستان کی موسیقی“ کا تجزیاتی مطالعہ محمد امین خاور ۲۲۹
- ۲۱۔ برطانیہ میں اردو شاعری کے ابتدائی آثار کی بازیافت شیر علی ۲۳۷
- ۲۲۔ جدید اردو نظم میں اساطیری تمثیلات کا تنوع صفیر صدف ۲۴۷
- ۲۳۔ حافظ محمود شیرانی بہ حیثیت شاعر فیض رسول انصاری ۲۵۷
- ۲۴۔ خودنوشت سوانح اور ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی کی غیر مطبوعہ ریحانہ کوثر ۲۶۹
- آپ جی ”نقش قدم“
- ۲۵۔ بیدار بخت بہ طور مترجم (تجزیاتی مطالعہ) فیصل کمال حیدری ۲۷۹
- ۲۶۔ محمد حسن مسکری اور فراہیسی تخلیق کار، ذہنی اشتراک و انسلاک قدیر انجم باجوہ ۲۸۷
- ۲۷۔ ”شہر غزل“ مجید احمد کا ایک نادر تذکرہ ندیم عباس اشرف ۲۹۵
- ۲۸۔ یک جہاں معنی تو مسند است از پہلوئے من ناصر عباس خیر ۳۰۵
- ۲۹۔ کلام فیض مترجمہ نوئی لزارڈ عارفہ شہزاد ۳۱۹
- ۳۰۔ اقبال اور محمد عاکف ارموئے کے فنی و فکری اشتراکات ضیاء الحسن ۳۲۹
- ۳۱۔ اشتر شیرانی کا جمالِ ذہنی اور نظیر راشد محمد خیر الحق نوری ۳۳۷

- 1- Alessandro Bausani M. Ikram Chaghatai 3
- 2- Translating and Exploring the Universal Approach in Contemporary Pakistani Literature and Culture 15

Muhammad Kamran

## اداریہ

گل ہاے رنگ رنگ سے ہے رونقِ بہن  
اے رونقِ اس جہاں کو ہے زیبِ اختلاف سے

ابراہیم رونق کے اس شعر میں جان کردہ حقیقت کا اطلاق کائنات ارضی و سماوی میں جگہ پانے والے ہر نوع کے چمن پر ہوتا ہے، طواہ اس کا تعلق طبیعیات سے ہو یا مابعدالطبیعیات سے۔ زبان و ادب کا چمن بھی اس کے دائرے سے باہر نہیں ہے۔ اس میں جتنا تنوع اور جتنی رنگارنگی دکھائی دیتی ہے اس کے پیچھے اختلاف ہی کی زنجیری کارفرما ہے۔ اس کی بہت سی نوعیتیں ہیں جو 'کرشمہ دامن دل دی کھد کہ جا این جاست' کے مصداق اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ یہاں ان تمام نوعیتوں کا احاطہ کرنا ممکن نہیں۔ البتہ چند ایک کی طرف اشارہ کیا جا سکتا ہے۔ اس کے لیے ہم جملہ بازیافت کو محرک بحث کے طور پر بنیاد بنا سکتے ہیں۔

اگر آپ ذرا نظر ثناء سے کی گزرتی ہی کا مشاہدہ کریں تو معلوم ہوگا کہ اس میں چھوٹے بڑے اکتیس اردو اور دو انگریزی یعنی کل تینتیس مقالات شامل ہیں جو پچیس اہل قلم کی کاوشی فکر کا نتیجہ ہیں۔ مقالوں اور مصنفوں کی تعداد کا فرق اس لیے پیدا ہوا ہے کہ تین مقالے بہ اشتراک تحریر کیے گئے ہیں۔ یہ تمام اہل قلم عمر، تعلیم، تحقیقی تجربے، ذہنی میلانات اور فکری رجحانات، فرض ہر اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور ہر کلمے کا رنگ و بو ہے دیگر است' کے مصداق اپنی اپنی بہار دکھا رہے ہیں۔ ان میں تجربہ کار اور نوجوان ہونے مختلفین و ناقدین بھی ہیں اور نوخیز و نواسوز بھی۔ اگر ہم ان کے موضوعات تحقیق کا جائزہ لیں تو ان میں بھی اختلاف کی عطا کردہ زیب و زینت نظر آتی ہے۔ ان موضوعات میں تاریخ کے مختلف ادوار کا احاطہ ہی نہیں کیا گیا بلکہ جغرافیائی سرحدوں کو بھی وسعت سے ہم کنار کر دیا گیا ہے۔ اسی طرح بعض موضوعات تحقیقی نظر سے متعلق ہیں تو بعض کا تعلق شاعری سے ہے۔ کوئی مقالہ کسی صنف سے تعلق رکھتا ہے تو کوئی کسی سے۔ کسی میں قواعد زبان موضوع بنے ہیں تو کسی میں شعر و ادب کے فنی حربے۔ کوئی مقالہ کسی محقق تو کوئی کسی نقاد کی



خدمات کے تجزیاتی مطالعے پر مبنی ہے۔ فرض حقوق کی صورت ہے۔

اختلاف کی ایک صورت اختلاف رائے کے طور پر بھی سامنے آتی ہے۔ اس کے لیے برداشت اور باہمی احترام کو قائم رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ تمام انسان ایک ہی انداز سے نہیں سوچتے۔ فکر و خیال کی مختلف جہتیں علم و دانش کے نئے درک کھولتی ہیں اور بعض اوقات یہ ظاہر تکلیف دینے والا اختلاف رائے خیر و برکت کا باعث بن جاتا ہے۔ تحقیقی مہمے، چونکہ اہل دانش اور صاحب الرائے اشخاص کی تحریروں پر مبنی ہوتے ہیں اس لیے ان میں اختلاف رائے کی گہرائش لکھنے کا امکان بڑھ جاتا ہے۔ لیکن ضروری نہیں ہوتا کہ مدبر یا مجلس ادارت میں شامل دوسرے افراد کسی مصنف کی رائے سے متعلق بھی ہوں۔ بہر حال جب کبھی کوئی بات، کوئی جملہ یا کوئی رائے کسی فرد یا جماعت کی دلائل و آراء کی دلائل سے متعلق ہوگی۔ بہر حال جب کبھی کوئی بات، کوئی جملہ یا کوئی رائے کسی فرد یا جماعت کی دلائل و آراء کی دلائل سے متعلق ہوگی۔ بہر حال جب کبھی کوئی بات، کوئی جملہ یا کوئی رائے کسی فرد یا جماعت کی دلائل و آراء کی دلائل سے متعلق ہوگی۔ بہر حال جب کبھی کوئی بات، کوئی جملہ یا کوئی رائے کسی فرد یا جماعت کی دلائل و آراء کی دلائل سے متعلق ہوگی۔

اگرچہ گزشتہ شمارے میں شامل ایک آدھ مقالے میں کچھ ایسے الفاظ کی اشاعت کی شکایت پیدا ہوئی جو پہلے پروف میں حذف کیے جانے کے باوجود قلمی سے شائع ہو گئے۔ ادارہ اپنی اور مصنف کی طرف سے ہر اس فرد یا جماعت سے غیر مشروط معذرت کا طالب ہے جس کی دلائل و آراء ہوئی۔

انہی گزارشات کے ساتھ قارئین کی خدمت میں بلاز یافت — شمارہ ۲۲ پیش کیا جا رہا ہے۔ امید ہے کہ حسب سابق اس شمارے کی رنگارنگی اور تنوع کو بھی پسندیدگی کی نظر سے دیکھا جائے گا۔

مدیر

کسی بھی مقالے میں پیش کردہ آراء مقالہ نگار کی ذاتی آراء تصور کی جائیں۔ ادارے کا ان سے متعلق ہونا ضروری نہیں۔

## مصنف، متن، نقاد

پروفیسر حامد کاشمیری

### Abstract:

In this article the writer has expressed his views regarding author, text and criticism in the light of latest theories of criticism. He has raised the point that latest system of criticism creates a relation with text, its linguistic approach, its form and individuality and then it bridges between writer and reader/critic. The author of this article has raised many thought provoking questions and given ideas which may open new doors of understanding and discussion.

گذشتہ تیس بیستیس برسوں سے ادبی متون کی وجودی اصل، ان کے محرکات اور تعامل کی تئیں و تہیں کا تنقیدی عمل پوری سرگرمی، قوت اور وقت پسندی سے جاری ہے۔ اس عمل میں نظری مباحث کو زیادہ سے زیادہ استدلال اور منطقییت پر استوار کیا جاتا رہا، اور ان کی مقبولیت فزوں تر ہوتی رہی۔ اس سے تنقیدی تقاضات میں واضح تبدیلی کے آثار دکھائی دینے لگے۔ چنانچہ ادبی تنقید روایتی، تاریخی، سوانحی اور فحشلی دائروں کو توڑ کر معروضیت، سائنسی توازن اور آفاقیت کی طرف غائب قدمی کرنے لگی۔ ہم جن ادب پاروں کو صدیوں سے ذوق و شوق، خود پسندی اور انہماک سے چمٹے آئے تھے، اور بلا چون و چرا قبول کرتے رہے، ان کی اصل نوعیت اور غایت کے بارے میں اختلافات کا بازار گرم رہا۔ یورپی ادب میں یہ کام تنقیدی صورت میں وسیع پیمانے پر ہوتا رہا۔ موجودہ عہد میں انٹرنیٹ میڈیا اور دیگر برقی ترسیلی ذرائع نے مشرق و مغرب کے درمیان فاصلوں کو حیرت انگیز حد تک کم کیا، اس کے نتیجے میں برصغیر کی مختلف زبانوں کی تنقید ان اور اس نوع کے دیگر سوالوں سے دوچار ہے۔ یورپ میں تنقید کی اصول سازی اور ضابطہ بندی جس سطح پر گئی اور نتیجہ بخیزی سے ہونے لگی، اس سے تنقید توازن، احتساب اور قدر سنجی کے ایک نئے دور میں داخل ہو گئی، اور اہل ذوق کے لیے نئے چیلنجوں کو پیش کر رہی ہے۔ اور ذوق و تہمیم کے معائنہ میں دور رس تبدیلیوں کا آغاز ہو چکا ہے۔ یہ صورت حال تنقید میں ادبی تصوری سازی کے لیے راہ ہموار کر

رہی ہے۔ ادبی تصوری بنیادی طور پر ان اصول و ضوابط کی تعین و تشکیل کا عمل ہے جو خود ادبی متنوں سے آگے ہیں، اور ان کی استدلالی توجہ کرتی ہے، یہاں تک کہ ایک پورا انتقادی نظام معرض وجود میں آتا ہے۔

اس انتقادی نظام کے تحت متن سے رابطہ قائم کر کے اس کے لسانی عمل، اس کی ماہیت، اس کی انظر اویت اور اس کی غایت کے ساتھ ساتھ اس کے مصنف سے اس کے رشتے اور پھر اس کے قاری / نقاد سے تعلق پر توجہ کی جاتی ہے۔ ظاہر ہے یہ ایک کثیر الجہتی مطالعہ ہے جو نقاد انہام دیتا ہے، اور کثیر الجہتی Responses کو جنم دیتا ہے۔ اس نوع کا مطالعہ ان نقادوں کے لیے کوئی سنی نہیں رکھتا، جو پہلے سے طے کردہ نظریات لے کر آتے ہیں اور تنقید کو حکیم میں بدل دیتے ہیں، اور تفریحی و توجہی انداز اختیار کر کے فن پارے کے حسن کو غارت کرتے ہیں، تاہم خوشی کی بات یہ ہے کہ اس قسم کی سکتہ یا تنقید کے دن پورے ہو چکے ہیں، اب کسی ادبی رسالے میں ایسی مضحکہ خیز تنقید دیکھنے کو نہیں ملتی۔

چراں کہ موجودہ عہد میں تخصصیت (Specialization) تقریباً ہر شعبہ علم و فکر کا لازمہ بن گئی ہے، اس لیے ادبی تنقید بھی متن کے تجزیاتی مطالعے کو تخصصیت کا درجہ عطا کر کے اپنے امکانات حد و حد کی توسیع کر رہی ہے، اور ایک Intimate مرکز بن، پہلو دار اور متنوع صورت اختیار کر رہی ہے، تاہم کسی بھی مطالعے کو کارگر اور نتیجہ خیز بنانے کے لیے اس کی امکان پذیری اور حد بندی دونوں کا تعین ضروری ہے، غالباً اسی لیے رومن جبکہ سن نے اپنے مضمون Linguistics & Poetries میں ادبی مطالعہ کو زیادہ موثر اور کارگر بنانے، اور اسے مزید تخصصیت سے آشنا کرنے کے لیے ”ادبی تنقید“ اور ”ادبی مطالعات“ میں تفریق کی ہے، اس نے کہا ہے کہ:

”ادبی مطالعات اس علم سے تعلق رکھتے ہیں، جو تصنیف (authorship) کے طائفے یعنی سوانح، اثر پذیری، جمالیات، سیاق و سباق اور مناسب تہذیبیں، مکرو لہجہ اور اشاعت، تاریخی تفسیر وغیرہ سے متعلق ہیں“ اور جہاں تک ادبی تنقید کا تعلق ہے یہ مکمل طور پر خالصتا متن اور اس کے حقائق کے مطالعے سے مخصوص ہے۔“ (۱)

جبکہ سن کی تنقید کی یہ درجہ بندی اور Compartmentalization اسے (تنقید) اپنا مخصوص دائرہ کار متعین کرنے اور اپنے تقاضوں کی تکمیل میں مدد دے سکتی ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ تنقید کی اس طبقہ بندی سے لاطینی یا لاطینی ایک طویل عرصے سے اسے اپنی جگہ صورت کو سامنے لانے میں مانع رہی ہے، نتیجتاً متن اور تصنیف کے امور گڈھ ہوتے رہے ہیں، اور تنقید اپنے تقاضوں سے انصاف نہ کر سکی ہے، شاعر کے سوانح یا تاریخی حالات کی علمی تحقیق و تلاش تو ہوتی رہی، مگر اس کی تخلیقی حیثیت بروئے کار نہ آ سکی۔ ظاہر ہے جبکہ سن کی پیش کردہ درجہ بندی اپنی معقولیت رکھتی ہے، لیکن ادبی تنقید کو دیگر مطالعات سے متفرق کرنے کے لیے جو اصطلاح یعنی ”ادبی مطالعات“ تجویز کی گئی ہے، وہ موزوں نہیں، کیوں کہ ”ادبی مطالعات“ کے تحت تصنیف کے ساتھ یہ متن اور اس کے حلقہ پہلو بھی سنا سکتے ہیں، یعنی ادبی متن، مصنف یا قاری بھی ”ادبی مطالعات“ ہی کے ذیل میں آ سکتے ہیں، اس ممکنہ Overlapping کا سدباب کرنے کے لیے ادبی مطالعات کی اصطلاح کے بجائے فرہنگی

(Subsidiary) ادبی مطالعات سے کام چلایا جاسکتا ہے۔

تخلیق کی اس ذمہ بندی سے تخلیق کے لیے یہ آسان ہو جاتا ہے کہ ذیلی مطالعات کے ذمہ میں آنے والے مطالعات کو ان نقادوں کے لیے چھوڑ دیا جاسکتا ہے جو ان میں ہی دل چسپی لیتے ہیں۔ اور فن کے وجودی کردار کے مطالعے کو ادبی نقادوں سے منسلک کیا جائے۔ شعری تخلیق کی وجودی اصل پر غور و خوض کرتے ہوئے یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ یہ شعری کے باتوں نکل ہو کر حیرت انگیز طریقے سے خود اپنے ہی تخلیق کار سے لائق ہو کر ایک تمام تر فرضی اور قائم بالذات وجود کو پالیتا ہے۔ اور اس سے نمود کرنے والا شعری کردار شاعر کی حقیقی شخصیت کا ضم البدل بن جاتا ہے۔ شعری کردار ایک فرضی دنیا میں فرضی واقعات سے متصادم ہو کر اپنی نقد پر سازی کرتا ہے۔ اس طرح آغاز سے ہی غیر شخصیت (impersonality) جس کی وکالت ایلٹ نے کی ہے، متن کی انفرادی خصوصیت بن جاتی ہے۔ ایلٹ نے صاف لکھا ہے:

"Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality."<sup>(۲)</sup>

غیر شخصیت کا یہ فرایہ اور حادی کردار شاعر کی جانب سے کسی ارادی کوشش یا میکاگی طریقے سے متن میں داخل نہیں ہوتا، بلکہ کہ متن کے وصف ذاتی کے طور پر اور اپنی فرضی خاصیت کے طور پر اس کی وجودی پہچان بن جاتا ہے۔ یاد رہے کہ اس اصول کا اطلاقی شاعر کی نثر (سوانحی، معاشرتی یا تاریخی) پر نہیں ہوتا، یہ مسلم ہے کہ ادب پارہ کسی بھی دیگر قسم کی تحریر (writing) سے مختلف ہوتا ہے۔ غالب کا دیوان اور ان کا مجموعہ خطوط (اردو سے منسلک) اس کی مثال ہیں۔ خطوط غالب ان کی سوانح، ان کی حقیقی شخصیت، وضع قطع، نشست و برخاست، خورد و نوش، عقائد، روایات، عادات اور نظریات کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ جب کہ دیوان غالب کا شعری کردار، بعض معمولی سی مشابہتوں سے قطع نظر، حقیقی غالب سے کوئی مماثلت نہیں رکھتا، یہ حقیقی غالب کے خلاف ایک اجنبی، انفرادی، حرکی، اورائی، متناقض اور اسرادی شخصیت میں داخل جاتا ہے، یہ شخصیت قدم قدم پر اپنے واقعات اور ساتھ ہی اپنی علویت سے قاری کو تنہی حیرتوں سے دوچار کرتی ہے:

مری جتنی فضائے حیرت آباد تھا

ظاہر ہے حقیقی غالب کا ان کی شاعری میں ابھرتی شخصیت سے تعلق برائے نام ہے، تمام مرقعہ تخلیق میں متن کو حقیقی غالب کے حوالے سے سمجھنے اور سمجھانے کا عمل جاری رہا ہے، بیسویں صدی کے اوائل میں ایلٹ کے ادب میں غیر شخصی تصور کی وکالت کرنے اور یہ دعویٰ کرنے کے باوجود کہ شاعر کے لیے اظہار طلب اس کی شخصیت نہیں بلکہ ذریعہ اظہار ہے، اور ادبی حلقوں میں اس کا خوب چرچا ہونے کے باوجود شعری شخصیت کو اصل شاعر ہی کی آفریدہ و پروردہ یہاں تک کہ اس کی فرایہ قرار دیا جاتا ہے۔ میر، غالب، اقبال، فیض یا ناصر کاظمی پر کوئی بھی تخلیق

اٹھا کر دیکھیے، تو اس میں غالب کی اصل شخصیت نہ کہ متن کی فرضی شخصیت کو اُن کے جذبہ فکر کا منبع قرار دیا جاتا رہا ہے۔ قہج یہ ہے کہ وہ نقد بھی جو پہنچتی یا لسانی طریق نقد کے موسیٰ ہیں، اپنے تجویزاتی مطالعوں میں متن کی معنویت کو مصنف ہی کا مہون قرار دیتے رہے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ قدم دور سے حالیہ برسوں تک مصنف کی مرکزیت کا تصور خاصا قدیم رہا ہے۔ افلاطون اور ارسطو نے سب سے پہلے الیہ ڈراموں سے انگینچ ہونے والے جذبات کا منبع اس کے تخلیق کاروں کو قرار دیا۔ افلاطون نے اپنی مثالی جمہوریت سے شعرا کے اخراج پر اس لیے زور دیا، کیوں کہ اس کے خیال میں شعرا، اپنی تحریروں سے لوگوں کے جذبات کو مشتعل کرتے ہیں۔ ارسطو نے یوٹیکا میں الیہ سے ناظرین میں دم اور خوف کے جذبات کی انجینٹری کو ڈراما نگاروں ہی کا مرکز اری قرار دیا ہے۔ سولہویں صدی میں شکسپیئر ہی کو اس کی تخلیقات میں مرکزیت کا درجہ حاصل رہا۔ سترھویں اور اٹھارویں صدی میں چپ اور ڈرامائیڈن کی تنقیدیں مصنف ہی کی طرف سے عائد کردہ خیالات کی نشان دہی کرتی رہیں۔ انیسویں صدی میں رومانی روايت کے تحت تہذیبات میں مصنف کی ذات (میں) جملہ معانی کا مرکز قرار پائی۔ اس کی زد سے زبان حقیقی زندگی کی تصویر اتارتی ہے، اور مصنف اپنی مرضی سے حقیقت کے جس پہلو کی آئینہ داری کرنا چاہے، کرتا ہے، چنانچہ رومانی شاعری میں شعرا ہی کے نفسیاتی، جذباتی اور معاشرتی کوائف کو مرکز توجہ بنایا گیا۔ کارج نے شاعر کے انفرادی تخلیق عمل میں شعر کوئی کو بنیادی اہمیت دی۔ شیلے نے Defence of Poetry میں شعرا کو The unacknowledged Logistics of the world کا درجہ دیا ہے۔

بیسویں صدی کے آنے پر جدیدیت، جو ایک حد تک انیسویں صدی کی سمبولزم کی تحریک سے متاثر تھی، کے علم برداروں یعنی ایلیٹ، جیمز جوائس اور پکا سولے آرٹ کوٹن کا ادبی جذباتیت، شعری الہام اور جہانپاتی کیفیت سے نجات دلا کر اس کے پہنچتی خواص پر توجہ کی۔ امریکہ میں ۱۹۳۰ء سے ۱۹۴۰ء تک نئی تنقید فن کو لسانی عمل قرار دے کر اس کے لسانی اور پہنچتی خواص کی بنا پر اس کی قائم بالذات حیثیت کی وکالت کرتی رہی۔ اس سے قبل ردی حیثیت پسندی نے متن کے اندرونی اجزاء سے ترکیبی کو مرکز توجہ بنایا۔ یہ پہنچتی تنقید کی اہم غرض رفت تھی، حال آس کہ روس میں سیاسی حالات کی وجہ سے آرٹ کی تنقیدوں، جس سے بعد میں پہنچتی تنقید متاثر ہوئی، ۱۹۶۰ء تک زیر زمین رہی۔ ردی حیثیت پسندی اور جدیدیت کے تحت نئی تنقید نے مصنف کے بھائے متن کے لسانی نظام کو اہمیت دی اور نظموں، استعاروں، ایبجری، جیوڈکس، علامتوں، مٹھ اور قول و محال کے برتاؤ سے متن کے ساختیاتی پیڑن سے معانی کا تعین کرتی رہی۔ ردی قادر مطلق کی زد سے عام زبان، جو خارجی کائنات کا کوئی پیغام یا اطلاع سامع تک پہنچاتی ہے، کے خلاف شعری زبان خارجی حالات کے حوالے سے نہیں، بل کہ خود اپنے وجود کے حوالے سے اپنا وجود اور جواز قائم کرتی ہے، اس میں خود مرکزیت ہوتی ہے۔ حیثیت پسندی کے مطابق بھی تنقید کا اصل موضوع ادبی ساخت ہے۔ وہ یہ تسلیم کرتی ہے کہ فن خود بخود اور خود کفیل ہے، اس کا مصنف کی طرف سے عائد کردہ یا تجویز کردہ موضوع سے کوئی سروکار نہیں۔ اس سے متن کو مصنف کے معنی کا حامل قرار دینے کے نظریے پر چوٹ پڑی، اور متن کو لسانی اور پہنچتی حوالے سے معروضی ڈسکلن کا درجہ دیا گیا۔

۱۹۹۳ء میں گوئی چند نارنگ کی تنقیدی کتاب "ساقیات، پس ساقیات اور مشرقی شعریات" منظر عام پر آئی۔ اس میں ۱۹۷۰ء سے ساقیات، پس ساقیات رد تکمیل، منظریت اور قاری اساس تنقید جیسے نئے تنقیدی نظریات کو بحر چار طریقے سے پیش کیا گیا، مصنف پہلے باب میں لکھتے ہیں:

"ساقیات (Structuralism) نے نہ صرف زبان و ادب کی ماہیت کے بارے میں، بل کہ ذہن انسانی کی کارکردگی کے بارے میں یعنی ذہن انسانی اعلام و اشیا کو کس طرح دیکھا ہے، اور حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے، ان مسائل کے بارے میں جو بنیادی سوال اٹھائے ہیں، اور ادبی متن، معنی کی نوعیت، قاری کے کردار نیز قرأت کے عمل کے بارے میں جو ریٹیکل نکتہ نظر پیش کیا ہے، کچھلی تین دہائیوں سے وہ بحث کا موضوع بنا ہوا ہے۔" (۳)

گوئی چند نارنگ کا یہ خیال درست ہے کہ ساقیات نے کائناتی حقائق اور زبان و ادب کے بارے میں ریٹیکل نکتہ نظر پیش کیا ہے، تاہم ادبی تنقید میں اس کے رشتے ماقبل کے دور کی نئی تنقید اور روسی ہیئت پسندی سے ملتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ساقیات کے علم برداروں نے اپنے خیالات کے حق میں لسانی، مابعد الطبیعیاتی اور وجودی نظریات پیش کیے، ان نظریات کا مشمول ساقیات کے مقصد پر تھا کہ متن کو مصنف سے الگ کرنے کا جواز فراہم کیا جائے، اور متن کو کسی سوچے سمجھے Content کے تابع کرنے کے بجائے اس کے یکٹی اور لسانی عناصر کی کارکردگی سے اس میں تشکیل پنے پر معافی کا ادراک کیا جائے۔

ساقیات کے تنقیدی نظریات کے محض شہود پر آنے سے پہلے Wimsat and Beardsley نے ۱۹۳۹ء میں The Intentional Fallacy میں متن میں مصنف اور منشاء مصنف کو مسترد کیا تھا۔ ان کے خیال میں نظم شاعر کے ہاتھوں تشکیل پنے پر ہو کر اس (شاعر) کے بجائے عوام کی چیز بن جاتی ہے، اس لیے شاعر کے منشاء کو نظم کے ادراک کا وسیلہ بنانا غیر منطقی ہے۔ اسی طرح متن کو مصنف کے سوانح یا تاریخی حالات کے ادراک کا ذریعہ بنانا بھی درست نہیں۔ ساقیاتی تنقید نے بہر حال لسانی بنیادوں پر تنقید کی ضابطہ بندی کی۔ ماہر لسانیات سائیر نے ۱۹۱۱ء میں زبان کا ساقیاتی تصور پیش کیا۔ اس نے خارجی حقیقت کے تئیں زبان کی کارکردگی کے ضمن میں زبان کے نقالی کے تصور کو مسترد کیا۔ نقالی کے قدیم تصور کے مطابق زبان کے حوالے اصلی دنیا میں ملتے ہیں۔ سائیر نے اس خیال کی تکذیب کی۔ اس نے کہا کہ زبان حقیقت کی آئینہ داری نہیں کرتی، بل کہ یہ حقیقت سے لائق ہو کر ایک سسٹم کو خلق کرتی ہے۔ سسٹم Language ہے جو Linguistic utterance سے قبل اپنا کام کرتا ہے۔ سائیر کے نزدیک نشان (Sign) سکلیئر (جو ایک حریری یا زبانی نقالی ہے) اور سکلیئر عین (ذہنی تصور) کا مرکب ہے، گویا یہ ذہنی نشان اور ذہنی کیفیت کا عکاس ہے، جسے حتمی دنیا سے حوالگی سے کوئی سروکار نہیں، گویا زبان حتمی دنیا تصور نہیں کرتی، بل کہ یہ حتمی دنیا سے الگ انسانی تصورات کی تشکیل کرتی ہے، یعنی زبان حقیقت کی عکاسی نہیں کرتی، بل کہ خود اپنی حقیقت کو خلق کرتی ہے۔ انسان زبان ہی کے ذریعے سوچتا ہے، اس لیے حقیقت کے تمام Perceptions، حقیقت سے نہیں، بل کہ زبان ہی سے تشکیل پاتے ہیں، اس لیے یہ بات واضح ہوتی ہے

کہ متن کے حوالے سے یہ فرد (مصطفیٰ) نہیں، جو معنی کا مرکز ہے، اس کے برعکس یہ زبان کا مسلم ہے جو معنی پیدا کرتا ہے۔

بہر کیف، ساختیاتی، پس ساختیاتی اور رد تشکیل کے نقادوں نے متن اور مصطفیٰ کے رشتوں پر نئے سرے سے غور و خوض کیا۔ سانسیر کے نظریے لسان کے ذریعہ اثر اور پھر کائنات کے روایتی فلسفیانہ مفروضوں کی بے دلی کے نتیجے میں کائنات کی مرکزیت پر سوالیہ نشان لگ گیا، اور کائنات کو ساختوں کا نظام یا رشتوں کا جال قرار دیا گیا۔ اس سے متن میں مصطفیٰ کی مرکزیت بھی مشتبہ ہو گئی۔ رولان بارتھ نے (۱۹۱۵ء-۱۹۸۰ء) جو پس ساختیات کا بڑا کھنڈج اور غیر روایتی نقاد تھا، اپنے ہنگامہ خیز مضمون The Death of the Author میں اس بات کو سختی سے مسترد کیا کہ مصطفیٰ متن کے معنی کا ماخذ ہے۔ اس کے خیال میں یہ نقاد ہے، جو متن کے معنی کی تشکیل کرتا ہے، وہ کہتا ہے:

"He makes the work exist. There is no Racine, Racine exists in the readings of Racine, and apart from the readings there is no Racine." (۴)

رد تشکیل کے علم بردار دریدانے بھی متن اور معنی کے مسائل پر اعمیاد خیال کیا۔ اُس کے نزدیک فلسفیانہ سطح پر معنی کا مرکز کہیں نہیں ہے۔ اس کے یہاں معنی کی لامرکزیت یا لاموجودگی کا تصور بنیادی طور پر سوچنے کے اس لسانی نکتے سے ماخوذ ہے کہ معنی نما (Signifier) اور تصور معنی (Signified) معنی کو اخذ کرنے کے لیے کسی ثابت یا معروضی عنصر پر تکیہ نہیں کرتے، بل کہ یہ اس کے افتراق پر تکیہ کرتے ہیں، اور کسی معنی کے مستقل اثبات پر اصرار کرتے ہیں۔ رد تشکیلی قرأت چوں کہ معنی کے افتراق اور اثبات کو محصور کرتی ہے، اس لیے رد تشکیلی مطالعے سے سب سے زیادہ ضرب مصطفیٰ سے منسوب کیے جانے والے روایتی معنی کے تصور پر پڑتی ہے، الغرض دریدانے کے رد تشکیلی تصور بھی Deconstruction سے متن کے مطالعے کا وہ طریقہ کار دوست یاب ہوتا ہے، جس کے ذریعے نہ صرف متن کے متعین معنی کے نظریے کا استرداد ہوتا ہے، بل کہ اس کی معناتی وحدت کا روایتی نظریہ بھی رد ہو جاتا ہے۔

بے شک ساختیاتی نقادوں نے روایتی فلسفیانہ مفروضوں کی تکذیب کے نتیجے میں کائنات کی مرکزیت سے انحراف کیا، اور اسے رشتوں کا جال قرار دے کے متن میں مصطفیٰ کی مرکزیت کو بھی معرض سوال میں لائے۔ بارتھ کے مصطفیٰ کی موت کے اعلان کو ہنگامہ خیزی (Sensationism) پر محمول کرنے کے باوجود مصطفیٰ اور متن کی دھجلی پر نئے سرے سے غور و فکر کرنے کی ضرورت آن پڑی ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو بارتھ کے اعلان میں کوئی نئی بات نہیں، یہ دراصل فن میں اسی غیر شخصیت کے تصور کا اعادہ ہے، جس کا ذکر ایلینے کیا ہے، یہ ضرور ہے کہ بارتھ نے اسے تصویر کی شکل دی ہے، جو ایلینے نہ کر سکا۔ بارتھ نے بہر حال مصطفیٰ کی موت کا انتہا پسندانہ اعلان کر کے مصطفیٰ اور متن کے رشتوں کے حوالے سے بعض مسئلوں کو جنم دیا ہے، ایک مسئلہ فن کے حسب نسب (genealogy) سے متعلق ہے۔ یہ ہملا کیوں کر ممکن ہے کہ فن کے انفرادی وجود کو مانتے ہوئے بھی اس کے خالق کی لٹی کی جائے۔ جیکسیر، غالب اور اقبال کی شاعری کو اپنے تخلیق کاروں سے الگ کر کے اپنے تمیز و منفرد وجود

کو منوا کر بھی یہ اپنے رنگ و پہ میں اُن کے لبو (بلڈ گروپ) سے انکار نہیں کر سکتی۔ فن سے مصنف کی بے دخلی کا اعلان کر کے بعض اور سوالات بھی سر اٹھاتے ہیں، مثلاً حالیہ سطح پر مختلف زبانوں میں جو ادب موجود ہے، اور مختلف تخلیق کاروں سے منسوب ہے، وہ کس کے کھاتے میں ڈال دیا جائے گا؟ اگر اسے کسی کھاتے میں نہیں ڈالا جائے، تو کیا اسے مادر پدر آزاد سمجھا جائے؟ ایک سوال یہ بھی ہے کہ اگر جملہ ادب کے تخلیق کاروں کی موجودگی یا اُن کے نام سے انکار کیا جائے تو فنی اظہارات میں شناخت کا کیا معیار ہوگا، اور ایک فن کار کے مقابلے میں دوسرے فن کار کی قدر نئی کی کیا صورت ہوگی۔ فن کے مصنف کے تمام تر اخراج کو ماننے کی صورت میں اس کے حرکات و عمل (جو متوقع ہو سکتے ہیں) کی تلاش و تجزیہ کا مکمل بے معنی ہو کر رہ جائے گا، اور تنقیدی قدر نئی کہیں پہنچ نہیں پائے گی۔ اس لیے یہ کہنا درست ہوگا کہ متن سے اس کے خالق کے اخراج کو تسلیم کرتے ہوئے بھی مصنف اور متن کے مابین اس درپردہ اور نمبری رشتے سے انکار نہیں کیا جاسکتا، جو ظاہر یا ثابت تو نہیں ہے، مگر جس کا داخلی موجودگی کی کوئی ہر لفظ دیتا ہے۔ یہ بہ ظاہر ایک متناقضانہ صورت حال ہے، یعنی متن شاعر کے ہاتھوں مضامین شہود پر آتا ہے، مگر اس کے کنٹرول میں نہیں رہتا، شاعر اسے اپنے منشا (Intentionality) کے تابع رکھ سکتا ہے اور نہ ہی اسے اپنے نظریے کی ترسلیت کے کام لاسکتا ہے۔ یہ تناقض یہ تسلیم کر کے Resolve ہو سکتا ہے کہ فن ایک مخصوص اور مضبوط لسانی عمل کے تحت خود وضع کردہ اور آزاد وجود حاصل کرتا ہے، اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب یہ مصنف کے اثر و اقتدار سے نکلتا ہے، اور بھی خصوصیت اسے دیگر نگارشات سے الگ کرتی ہے۔ پہلی تنقید نے ۱۹۶۰ء میں مصنف کے اخراج اور متن کے قائم بالذات وجود پر خاص زور دیا، اس کے برعکس قاری اساس تنقید نے ۱۹۷۰ء کے بعد متن کو تحرک، حرارت اور معنی بخلا ہے۔ قاری نہ ہو تو متن اپنی خود کفالت تو کیا، اپنے وجود کو بھی مشتبہ بنائے گا۔ قاری اساس تنقید کی رو سے قاری کی حاوی شرکت کا تصور متن کی خود کفالت کے لیے ایک بڑا چیلنج بن گیا، اور یہ بات تسلیم کی جانے لگی کہ قاری اپنے ذوق اور علم و بصیرت سے متن کی خود بخاری میں مداخلت کرتا ہے، اور اس کے بلوں میں لپٹے والے تجربے کو بھی اور اس کے استخراجی معنی کو بھی اپنے طور پر سمجھتا ہے، تاہم اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ متن کی مرکزی حیثیت میں کوئی فرق آجاتا ہے۔ متن جو الفاظ کا ترکیب پذیر اور مضبوط مجموعہ ہے، ہر حال میں اپنی مرکزیت قائم رکھتا ہے۔ یہ قاری سے متاثر ہونے کے باوجود اپنی مرکزیت سے دست بردار نہیں ہوتا، شیلٹ فٹس نے یہ بات کہ We write the text we read اسی سیاق میں کہی ہے، اس کا یہ مطلب نہیں کہ قاری متن کو اپنی مرضی سے دوبارہ رقم کرتا ہے، وہ زیادہ سے زیادہ یہ کرتا ہے کہ اسے اپنے اندر سمجھنے کا موقع فراہم کرتا ہے۔

متن میں قاری کی شرکت کے موضوع پر بہت کچھ لکھا جا رہا ہے، کچھ لوگوں کا دعویٰ ہے کہ متن پر قاری حاوی ہو جاتا ہے جب کہ کچھ نقاد متن کی بنیادی اہمیت کی توثیق کرتے ہیں، جیسا کہ Norman • David Bleich اور Stanley Fish اس بات کے حق میں ہیں کہ یہ قاری ہے، جو متن پر حاوی ہو جاتا ہے، انھوں نے کئی کتابوں میں اپنے نظریے کی وضاحتیں کی ہیں، ان کے برعکس George • Michael Riffateire



Wolf Gang اور Poulet متن میں قاری کی تخلیقی شرکت کا اثبات کرتے ہوئے بھی متن کے بنیادی رول کو تسلیم کرتے ہیں۔ دونوں زمروں کے نقاد، بہر حال، اس بات پر متفق ہیں کہ متن فحی میں قاری کا اہم رول ہے۔ وہ اس امر کی بھی وضاحت کرتے ہیں کہ قاری کیا کرتا ہے اور کس طرح کرتا ہے۔ ان نقادوں میں خاص کر فیش اس بات کی کھوج لگاتا ہے کہ متن کیا کرتا ہے، اُسے اس بات کا تردد نہیں کہ متن کا معنی کیا ہے، اسی لیے اس نے یہ تنازعہ نظر یہ پیش کیا ہے، کہ معنی متن میں نہیں، بل کہ قاری میں ہے۔

یعنی فیش کا دعویٰ ہے کہ متن فی نفسہ اپنے پاس کچھ نہیں رکھتا، اس کے موضوع کا تعین قاری کرتا ہے، موضوع کی بجم رسانی کے ساتھ ہی قاری اس کی صورت و ہیئت کی تشکیل کرتا ہے، چنانچہ فیش یہ دعویٰ کرتا ہے کہ قاری ہی متن کو لکھتا ہے۔

فیش کی یہ بات کہ متن اپنے اندر کچھ نہیں رکھتا اور یہ "صاف عقیقہ" ہے جس پر قاری قرأت سے کچھ لکھتا ہے، جگہ سے اترنے والی نہیں، کیوں کہ قاری، خواہ کتنا ہی فعال اور سوچہ بوجھ والا کیوں نہ ہو، اس وقت تک متن سے کچھ اخذ نہیں کر سکتا جب تک متن میں کچھ موجود نہ ہو، اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ متن کا وجود عدم ہے، تو قاری اپنے رول کو کیوں کر Justify کرے گا؟ قاری قاری ہے، وہ مصنف کی جگہ لینے سے رہا، یعنی وہ متن کو لکھ نہیں سکتا، کیوں کہ یہ مداخلت بے جا ہے، اور اس کے بس کا کام بھی نہیں ہے۔ فیش کا اگر یہ مقصد ہے، کہ متن شاعری کے عمل میں قاری کی ناگزیر اہمیت پر زور (مبالغہ کی حد تک) ڈالا جائے، تو اس سے اختلاف کی کم گنجائش رہ جاتی ہے۔ والٹر اوٹنگ متن کے وجود کی توثیق کرتے ہوئے یہ دیکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ متن قاری میں کس طرح کا رد عمل پیدا کرتا ہے، اس کے نزدیک یہ صرف متن ہے جو Response کو مطلق کرنے پر قادر ہے۔

فیش کو اہمیت یہ پریشانی لاحق ہے کہ متن میں بعض الفاظ ایسے بھی ہوتے ہیں، جو قاری کو مختلف اور بعض صورتوں میں متضاد معانی کی کشید کی طرف لے جاتے ہیں، اس سے اس کے عندیے میں متن شاعری میں اختلاف پیدا ہوتا ہے، اس کا خیال ہے کہ قارئین کے حوالے سے متن کی کثرت تعبیر میں سے کسی ایک Valid Interpretation کا تعین ضروری ہے، اس صحیح تعبیر کا تعین اس کے خیال میں Interpretive Community کے تحت کیا جا سکتا ہے، کیوں کہ قاری کا تعلق اسی Interpretive Community سے ہوتا ہے۔ یہ نظریہ خود ساختہ اور ادعائی ہے کیوں کہ قاری کی انفرادی انقیادت، ذوق اور علم و نظر کو کمیونٹی کے تابع نہیں کیا جا سکتا۔ تخلیقی ادب ہی کی طرح حسین ادب بھی ایک انفرادی معاملہ ہے، کیوں کہ ہر قاری اپنی انفرادیت کا مالک ہے، پھر یہ دشواری بھی ہے کہ کمیونٹی کے پیش کردہ ادب کی تعبیر کے صحیح پن کی تصدیق کون کرے گا۔

فیش نے Interpreting the Variorum میں بعض نظموں مثلاً ملٹن کے جیسویں سائیڈ Lawrence of Virtuous Son کا تجزیہ کرتے ہوئے Virtuous Son کی تخریج کرتے ہوئے ایک لفظ "Spare" کے دو معانی کی نشان دہی کی ہے، جو مختلف شارحین (Interpreters) نے پیش کیے ہیں۔ فیش نے لکھا ہے کہ مذکورہ نظم میں شاعر ایک دوست کو باہر کے فرد اور بی بیست ماحول سے کنارہ کر کے "مختلک، شراب

اور گیت کی محفل میں اظہارِ انداز ہونے کی دعوت دیتا ہے، وہ نظم کی آخری تین سطروں میں

He who of those delights can judge  
and spare

To interpose them oft, is not wise

لفظ "Spare" کو دو متضاد معنوں میں یعنی Leave time for اور Reframe سے لے کر ایک issue بناتے ہوئے، اسے نظم کے صحیح معنی کے تعین کی خاطر resolve کرنے کی سعی کرتا ہے۔ لفظ کے اپنے شعری سیاق میں ایک معنی تو یہ ہے — غوشیوں کے وقت دعوت دینے والا نااثر unwise نہیں، اور دوسرے معنی یہ ہیں، ان سے دامن چھڑانے والا unwise نہیں، ظاہر ہے یہ معنی کا تضاد ہے، فحش کا خیال ہے کہ متن کی یہ کڑت تعبیریں کرنا ہمکنی تنقید کا طریق کار ہے۔ ہمکنی تنقید متن کو معافی کا مرکز گردانتی ہے، اس لیے جتنے بھی تعبیر کنندگان ہوں گے، اتنے ہی معافی بھی ہوں گے، وہ ضمناً اس بات کا ذکر بھی کرتا ہے کہ متن کا مبہم ہونا غیر متوقع نہیں، تاہم وہ نظم میں رہبان کو پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھتا، اس لیے وہ بہر صورت قاری کے نظم کے موضوع کے بارے میں واضح رویے کو متعین کرنے کے حق میں ہے، اس سے نظم غیر عینیت کی دھند سے نکل کر معنی کے تعین کی جانب رخ کرتی ہے، اس سے فحش یہ کہنے کی کوشش کرتا ہے کہ یہ قاری ہی کا تجربہ ہے، جو اساسی اہمیت رکھتا ہے، فحش کے مطالعے سے دو نکات مستند ہوتے ہیں:

- ۱- ہمکنی تنقید متن کے artifact کو معنی کا منبع قرار دیتی ہے، جسے فحش اس لیے نظر انداز کرنے پر زور دیتا ہے کیوں کہ وہ قارئین کو الگ الگ یا متضاد تعبیرات کی طرف لے جائے گا۔
- ۲- یہ متن کا تجربہ نہیں، بلکہ قاری کا متن کا تجربہ ہے، جو معنی کے ادراک کو ممکن بناتا ہے، اقول الذکر کہتے کی صراحت کرتے ہوئے فحش اپنے نظریے کے مطابق خبردار کرتا ہے کہ متن کے معنی کو متن ہی کے مجموعہ الفاظ میں Embedded قرار دے کر اس سے معنی نکالنا درست نہیں، کیوں کہ اس طرح متن کی اتنی تعبیریں کی جاسکتی ہیں، جتنے شارحین ہوں گے، سوا الذکر کہتے کی صراحت کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ معنی کے تعین کی ذمہ داری متن کے الفاظ کے بجائے قاری پر عائد ہوتی ہے اور اس کا جواز یوں پیش کرتا ہے:

"The transferring of responsibility from the text to its readers is what the lines ask us to do — it is the essence of their experience — and in my terms it is therefore what the lines mean." (۵)

آگے چل کر وہ قطعیت کے ساتھ صلوٰۃ قرطاس پر موجود structure کے بجائے قاری کے تجربے کے structure کو ہی مرکز توجہ بنانے پر زور دیتا ہے۔

بہر کیف یہ غوش آید بات ہے کہ اپنے تنقیدی خیالات کی validity کو مضبوط بنانے کے باوجود فحش نے

متن کے حوالے سے تجربہ اور معنی کو الگ الگ کیا ہے اور تجربے کے وجود کو تسلیم کرتے ہوئے متن کی شناخت کرنے کی کوشش کی ہے، اس سے تجربہ اور معنی کی علیحدہ حیثیتیں سامنے آتی ہیں، حال آں کہ اس کا یہ کہنا کہ متن کے بجائے یہ قاری کا تجربہ ہے جو اہمیت رکھتا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی کہنا کہ متن کے تجربے کے بجائے قاری کا تجربہ ہے جو اہمیت رکھتا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی کہنا کہ متن کے تجربے کے بجائے قاری کا تجربہ ہی معنی ہے، جیسا کہ اُس نے Affective Stylistics میں لکھا ہے:

"It is the experience of an utterance — all of it and not anything that could be said about it that is the meaning." (۶)

درست قرار نہیں دیا جاسکتا، کیوں کہ اولاً یہ متن کے بجائے قاری کو اہمیت دینے کے مترادف ہے اور دوسرا ہر تجربہ اور معنی کو گنڈا کرنے پر منتج ہوتا ہے، Phenomenologist's اس کے علی الرغم، متن کے شعور، جسے وہ تجربہ کا نام دیتے ہیں کو حاصل کرنے یا قاری کی حیثیت سے اس میں ضم ہونے پر زور دیتے ہیں اور بقیہ متعلقات مطلقاً فن پارے کی تاریخ (Chronology) اور لسانی خواص کو پس پشت ڈالتے ہیں۔ فحش کا متن کے معنی کو اس بنا پر رد کرنا کہ وہ قاری کے لیے الگ الگ معنی کے طور پر پیش آتا ہے، اس لیے درست نہیں کیوں کہ مصنف کے اصرار کے بعد (اور پہلے بھی) یہ متن ہی ہے جو مرکزی اہمیت رکھتا ہے اور تجربہ کا سرچشمہ ہے۔ متن کو پس منظر میں دھکیلنا اس بنا پر کہ یہ بھیجی تنقید کا موقف بھی رہا، کوئی جواز نہیں رکھتا۔ فحش کا اس بنا پر متن کو مسترد کرنا کہ یہ ہر قاری کے لیے الگ الگ اہمیت کے طور پر پیش آتا ہے، قاری اساس تنقید کے حالیہ نظریات سے کہاں تک مختلف ہے؟ کیا ان نظریات کے مونیوین متن کے حوالے سے یہ بات نہیں کہتے کہ قارئین اس سے الگ الگ اور بعض صورتوں میں متضاد معانی کا استخراج کرتے ہیں۔ اب توانائی ادب کی قرأت بھی متن سے معنی پائی کی نئی صورتوں کو سامنے لا رہی ہے۔ گویا قاری اساس تنقید کے عمومی نظریات اس بات پر متفق ہیں کہ قارئین اپنے ادراک، ذوق، حسیت اور تمدنی پس منظر کے مطابق متن سے اپنے اپنے معنی کی کشید کرتے ہیں۔ اس لیے اس نقطہ نظر سے معنی کے مختلف المعنی ہونے کو فحش نہیں کیا جاسکتا ہے، اس ضمن میں فحش کا یہ موقف بھی درست نہیں کہ متن کے معنی تک پہنچنے کے لیے متن پر نہیں مل کہ قاری پر ہی قیود داری آن پڑتی ہے۔ دراصل اس نکتے پر زور دینے سے وہ متن سے ابھرنے والے معانی کے اختلاف کو resolve کرنے اور اسے کسی غیر متنازعہ یا متحدہ معنی کی صورت عطا کرنے کی تائید کرتا ہے تاکہ شرحوں کی کثرت سے بچا جائے، جو اس (فحش) کے عندیے میں کسی ایک سمت جانے کے بجائے ہر طرف جانے کے امکان کو پیدا کرتی ہیں اور یہ قول فحش impasse کی جانب لے جاتے ہیں۔ فحش کا یہ نظریہ متن کی کثیر الہجٹی کو کا اہم کر کے (جو اس کے تحقیقی وجود کو کا اہم کرنے کے برابر ہے) اس پر قاری کے کسی طے شدہ نظریے یا خود کو اس آنے والے معنی کو impose کرنے کے مترادف ہے۔ ظاہر ہے یہ اک لاعالی عمل ہے اور نادرست ہے، فحش کا یہ کہنا بھی صحیح نہیں کہ متن کے مقابلے میں یہ قاری کا تجربہ (معنی) ہے جو اہمیت رکھتا ہے،

کیوں کہ یہ متن کی مرکزی حیثیت کو نظر انداز کرنے کے مماثل ہے۔ قارئین کا متن سے الگ الگ اور بعض صورتوں میں متضاد معانی کو اخذ کرنا ہی (جس سے فٹن کو پریشانی ہے) اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ متن کے تجربے (معنی) کو ہی اساسی اہمیت حاصل ہے، کیوں کہ یہ متن ہی ہے جو بقول فرانی مرکز جو (Centrepetal) ہے اور قارئین اس کی مرکزی حیثیت کو تسلیم کر کے اسے مختلف اطراف کی جانب لے جاتے ہیں اور اپنے اپنے طور پر اس کی تعبیریں کرتے ہیں۔ فٹن سے ایک اور فروگزاشت سرزد ہوئی، اس نے متن کے تجربے کو قاری کا تجربہ جتلا کر متن کی مخصوص لفظی ترتیب کو نظر انداز کیا ہے، جو دراصل تجربہ (معنی) کو جنم دیتی ہے، تاہم فٹن اور دیگر قاری اساس تنقید کے مؤکدین نے متن کی لفظی ترتیب جس پر پھٹکی ٹھاد زور دیتے رہے، کو قاری کے ذوق، رویے اور اوراک سے منسلک کیا، جس سے متن کے معنوی امکانات میں توسیع ہوئی ہے۔ بہر حال کوئی نظریہ نقد ہو وہ متن کی اساسی حیثیت سے صرف نظر نہیں کر سکتا۔

ایزہر بھی متن میں قاری کے رول کی اہمیت پر زور دیتا ہے، وہ بیانے کی خالی جگہوں (gaps) کو پُر کرنے کی ذمہ داری قاری کو سونپتا ہے۔ خالی جگہوں کو پُر کرنے کا مطلب ہے کہ قاری وہ تفصیلات اور روابط (connections) بنم کرتا ہے، جو کہانی میں، فنی اقتضا کے مطابق، غائب ہوتے ہیں۔ اس طرح سے متن تکمیل پزیر ہوتا ہے، ایزہر کے خیال میں یہ متن کو خلق کرنے کا عمل ہے، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ متن میں محض خالی جگہوں کو پُر کرنے کے عمل سے قاری کو متن پر فوقیت حاصل ہوتی ہے، کیوں کہ کہانی کے gaps اور پھر قاری کی جانب سے ان کو پُر کرنے کا عمل نہ صرف متن کے Mechanism کا حصہ ہے، بل کہ قاری کی قرأت کے لوازم کا بھی حصہ ہے، اس لیے اسے متن پر قاری کی برتری قرار دینا درست نہیں، جو تاہم نگر بھی متن کے مقابلے میں قاری کی فعالیت پر زور دیتا ہے۔ وہ قاری کے حوالے سے متن کو سمجھنے کے لیے Reading Conventions کو لازمی قرار دیتا ہے، جس کے صحیح پین سے انکار نہیں ہو سکتا۔ تاہم قاری کی Reading Competence کو بڑھا چڑھا کر پیش کر کے متن نجی کا دعویٰ کرنا متن کی اہمیت کو کم کرنے کے برابر ہے۔

متن کا صحیح نظام تمام تریلی تحریروں کے برعکس شاعر کے کسی طے کردہ خیال، مدعا یا نظریے کے اظہار کے لیے وجود میں نہیں لاتا، یہ لفظ و دیگر کی مخصوص ترکیب، اسٹائلٹ، اوتاف اور خوشیوں کے ساتھ ساتھ کھلم، مخاطب، مکالمے، کش کش، طنز، تضاد اور بدلتی فضا سے ایک فرضی ڈرامائی صورت حال کو انگیز کرتا ہے، جو خارجی دنیا سے تمام ناہری حوالگیوں کو قطع کرتا ہے۔ یہ صورت حال اپنا مخصوص نقطہ آغاز رکھتی ہے اور اپنے ارتقا اور حرکت کی پابند ہے، یہ سب کچھ متن کے الفاظ کی کارگزاری کا نتیجہ ہے، الفاظ اپنے سیاق میں مصنف کے ارادے سے نہیں ملے کہ اپنے طور پر عمل کرتے ہیں۔ یہ یاد رہے، معنی کی ترتیل کا عمل نہیں، بل کہ ایک فرضی مظہر نامے کی نمود و تشکیل ہے۔ اس لیے مصنف کے حوالے سے کسی خارجی واقعے یا سوانحی یا تاریخی شہادت سے اس کی معنی بخیزی کا دعویٰ کرنا دور کی کوڑی لانے کے برابر ہے۔ یہ دراصل اس کا فرضی دعوہ ہے، جو قاری کے تجسس، اشتیاق اور تھکر کو دھکا دیتا ہے۔ یہ دعوہ قاری کو حقیقی دنیا سے الگ کر کے اپنی جانب کھینچ لیتا ہے، اس کی مغربی کشش و انجذاب اور قاری کی اس میں

دل پہنچیں اس بات کی دلیل ہے کہ یہ اس کے حیاتی وجود سے رابطہ قائم کرتا ہے، جو آگہی کا سرچشمہ ہے۔ اس لیے یہ وقت و فرسیت کے باوجود اعتبار کا وسیعہ حاصل کرتا ہے، یہ خارجی دنیا اور اس کی آویزشوں اور تضادوں کے اوراک کو وحدانے کے بجائے تاب ناک بناتا ہے۔ یہ قاری کو حیاتی طور پر متاثر کرنے سے اُس کی جمالیاتی حس کی تکفیل کرتا ہے اور اس کی پوری شخصیت اس کی پیٹ میں آتی ہے۔

متن کے حوالے سے قاری کے ردِ عمل کی تفصیل ایک طرفہ طور پر نہیں ہوتی، یعنی یہ صرف متن ہی نہیں جو قاری پر حاوی ہو جاتا ہے، بلکہ قاری بھی اپنے ذوق، جمالیاتی شعور، اوراک اور تمدنی آگہی کے ساتھ نہ صرف متن کے تجربے میں شریک ہوتا ہے، بلکہ اس پر اثر انداز بھی ہوتا ہے۔ یہ گویا باہمی اثر پذیری کا عمل ہے، جو بالآخر قاری کے ردِ عمل (response) کو متعین کرتا ہے۔ حالیہ برسوں میں نسائی تنقید کے مؤرخین جو Gynocritics کہلاتے ہیں، نے نہ صرف نسائی قارئین کے responses کو بھی موضوع بحث بنایا ہے بلکہ اس نکتے کو خاص طور پر اہم قرار ہے کہ مردوں کے متن کی نسائی قرات اور نسائی متن کی مردوں اور عورتوں کی قرات میں تفریق کرنے کی ضرورت ہے، خواہ تین روایتی طور پر متن کو خواہ وہ عورت کا لکھا ہوا ہو یا مرد کا، مردوں کی طرح چڑھتی ہیں، اسی طرح مرد نسائی ادب کا مطالعہ یہ سوچ کر نہیں کرتے کہ یہ خواتین نے لکھا ہے۔ اس سے قاری اور متن کے تعلق سے معنی کے کئی ابعاد نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔

واضح رہے کہ قاری متن کے شخصی تجربے کا سامنا یا مشاہدہ کرنے کے بعد ہی اس سے اپنے طور پر معنی اخذ کرتا ہے۔ وہ چھوٹے ہی اس سے معنی اخذ نہیں کرتا، کیوں کہ متن اس کے لیے معنی کی پوٹلی نہیں، جسے وہ آسانی سے کھول سکے۔ اس کے علی الرغم متن ایک بڑا سرا، کلی اور اجنبی تجربہ ہے جو اپنا مفرد، مخصوص اور ادعائی (assertive) وجود رکھتا ہے، جو قاری کے شعور کا حصہ بن کر اس کی شخصیت کو حیاتی، فکری اور جمالیاتی طور پر برومند کر کے معنی بخیزی کی طرف لے جاتا ہے۔ ہوتا ہے کہ قاری متن کو پڑھتا ہے اور متن کے تجربے کو انگینٹ کرتا ہے، اس تجربے کو حیاتی طور پر بھونکنے کے بعد اسے داخلی سطح پر اپنے علم و فکر میں تبدیل ہوتے ہوئے دیکھتا ہے۔ یہی علم معنی کے لیے راستہ ہموار کرتا ہے۔ پس متن اپنی جگہ قائم رہتا ہے اور ساتھ ہی قاری کے ردِ عمل کی انفرادی حیثیت کو بھی قائم کرتا ہے۔ ہر قاری متن کو اپنے قاعظ میں دیکھتا ہے، اس لیے قاری اور قاری کے ردِ عمل میں تفاوت کا واقع ہونا فطری ہے، ردِ عمل کا یہ اختلاف (variation) عہد بہ عہد قارئین کے یہاں دیکھا جاسکتا ہے۔

قاری اساس تنقید کے مؤرخین نے ساتویں دہائی سے متن اور قاری کے رشتوں کی وضاحتیں کھل کر کی ہیں، جرمن مفکرین مثلا ماخر اور گومار نے فلسفیانہ سطح پر اس امر کی وکالت کی ہے کہ یہ معروض نہیں، بلکہ معروض کا شعور ہے، جو معنی رکھتا ہے، مظہریت (phenomenology) کے مؤرخین ہوسرل اور ایڈر نے کہا ہے کہ معروض سے سبب پڑنے پر قاعظ سے اس کا رشتہ کٹ جاتا ہے اور اس کے پاس اس کا شعور ہی باقی رہتا ہے، جو اس کے لیے معنویت رکھتا ہے، ایذا رانی متن کے حوالے سے اس اثر کو اہمیت دیتا ہے، جو قاری کے دل و دماغ پر ثبت ہوتا ہے۔ متن اور قاری کے رشتے کو کلیم نقاد پال نے ایک نئے قاعظ میں دیکھا ہے، اس کا خیال ہے کہ متن قاری کی

قرأت سے زندہ ہوتا ہے، وہ قاری کے اندرون میں زندہ ہوتا ہے اور اپنے معروضی وجود کو گنج دیتا ہے اور اس طرح اس کی سوچ پر غالب آتا ہے۔ اس نے لکھا ہے:

"Because of the strange invasion of my person by the thought of another, I am a self who is granted the experience of thinking thoughts foreign to him, I am the subject of thought other than my own." (۷)

### Phenomenology of Reading

دریائے متن جہی کے ضمن میں تین امور یعنی Textuality, Undecidality and Strategy کا ذکر کیا ہے، جن کا اثر تنقید پر ہوا ہے، اُس نے ان میں اولیت متنیت (Textuality) کو دی ہے۔ بہر حال، مغربی نقادوں میں متن اور قرأت کے باہمی تعامل میں مادی شرکت کس کی ہے، اس کا تفسیر ہونا باقی ہے۔ میرے خیال میں اس بحث کو طول دینا کہ متن زیادہ اہم ہے کہ قاری، بے مقصد ہے، حقیقت یہ ہے کہ دونوں کی اپنی اپنی اہمیت ہے اور دونوں اپنے تعامل سے تجربے کے بہاؤ، احیا اور حرکت و نمو کی ضمانت فراہم کرتے ہیں۔ ہاتھ نے اس ضمن میں ایک معنی خیز بات کی ہے، اس کے خیال میں یہ ادبی متن کی کثیرالمتنیت ہے، جو اسے خصوصی حیثیت عطا کرتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ وہ متن جو کسی خاص معنی کا پابند ہو، بند متن (Closed Text) ہے، وہ بند متن کے حامی قاری کو متن کا صارف (Consumer) قرار دیتا ہے، حال آں کہ قاری کا متن سے رشتہ محض صارف کا نہیں ہے، بل کہ معنی پیدا کرنے والے (Producer) کا ہے، پہلی طرح کے متن کو ہاتھ Readerly اور دوسری طرح کے متن کو Writerly کہتا ہے۔

اس سوسے پر یہ سوال اہمیت ہے کہ قاری کون ہے؟ اور اس کی حیثیت کا تعین کیوں کر ہو؟ ساتھ ہی اس نوع کے دیگر سوالات بھی سر اٹھاتے ہیں، مثلاً یہ سوال کہ اگر قاری ہی سب کچھ ہے، تو خدا کس مرض کی دوا ہے؟ اس کا روال اور مصرف کیا ہے، کیا قاری خدا کو معزول کر کے متن سے راست رشتہ قائم کر سکتا ہے؟ خدا کا، متن سے کیا رشتہ ہے؟ اور پھر خدا اور قاری کا کیا رشتہ ہے؟ یہ اور اس نوع کے دیگر سوالات متن کے حوالے سے قاری کی فزوں ہوتی ہوئی اہمیت کو تسلیم کرنے کی بنا پر زیادہ ہی توجہ انگیز ہو جاتے ہیں۔ اس وقت صورت حال یہ ہے کہ مصنف کے اخراج کے بعد قاری کو اتنی زیادہ اہمیت دی جا رہی ہے کہ ہر طرف قاری قاری کی ہی گونج سنائی دیتی ہے، ایسا لگتا ہے کہ خدا کو داخل دفتر کیا گیا ہے۔ اس موضوع پر مغرب میں متعدد کتابیں لکھی گئی ہیں، اردو میں گوہی چند نارنگ کی "قاری اساس تنقید" ۱۹۹۳ء میں منظر عام پر آئی اور اردو حلقوں میں قاری کی اہمیت موضوع بحث بن گئی۔ قاری کے روال کی اہمیت جس زور و شور سے اچاگر کی جاتی رہی، اس سے یہ گماں ہوتا ہے کہ جیسے قاری ہمارے عہد کی ہی پیداوار ہے، سوال یہ ہے کہ اس نظریے کے حصاروں نے سے کُل صدیوں کے ادب کے لیے قاری یا موجود تھا؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں تھا، قدیم یونان میں کٹیج پر یونانی ڈراموں کے ناظرین قارئین ہی کا روال ادا کرتے تھے۔ اس

سے نقل خطابت (Rhetoric) کے دور میں سامعین قارئین کی جگہ نہ کرتے تھے، پوپٹھا میں ارسطو نے ناظرین پر ایسے اثر سے متحرک بنانے کے عمل کی نشان دہی کر کے قارئین کی موجودگی اور ان ڈراموں سے اثرات قبولے کی بات کی ہے۔ ۱۹۶۰ء میں رچ ڈس نے شعر کی تفہیم و تھریز کے لیے قارئین کے تجرباتی طریق کار پر زور دیا، اس کی عملی تنقید جو (Close Reading) ہی کا نمونہ ہے، متن ہی کے تجرباتی مطالعے کی داعی ہے، متن سے باہر کی ہر چیز یعنی مصنف کی حیات، تاریخی پس منظر اور دیگر ادب پاروں سے اس کی نسبت وغیرہ نظر انداز ہو جاتی ہے۔

ظاہر ہے ادب عہد پر عہد قارئین کی موجودگی اور ادب میں ان کی شرکت کا اثبات کرتا رہا ہے، ہاں یہ ضرور ہے کہ جدیدیت کے دور عروج میں تنقید کی منفی تاویلات کے زہرے اثر معنائی ادب کی جو مثالیں سامنے آئیں، وہ قاری کی بے غلی پر منتج ہوئیں، تاہم اس تنقید کا اثر محدود رہا، زیادہ تر ایسی تحریریں جو قاری کو منہا کرتی رہیں، فیشن کے طور پر لکھی گئیں اور وہ وقت کی کڑت کے ساتھ ہی قصہ پارینہ بن گئیں۔ چنانچہ ادبی فضا کے صاف ہوتے ہی قاری اور ادب کے ساتھ اس کا رشتہ چوری سرگرمی کے ساتھ قائم ہوا۔

قصہ مختصر، قاری پہلے سے موجود تھا اور ہمیشہ رہے گا۔ سائنسیاتی / پس سائنسیاتی نقادوں نے خصوصی طور پر ادب کے لسانی تعامل پر توجہ مرکوز کر کے اس کی قرأت کی اہمیت کو نمایاں کیا اور بجا طور پر یہ دلیل پیش کی کہ یہ قاری ہی ہے جو اپنی قرأت کی بدولت مصلحہ قرطاس پر سرد اور بے حس الحاظ میں اپنے سوز و غم سے جان ڈالتا ہے۔ وہ متن کے لسانی نظام میں اگلے والے تجربے سے اپنے ذوق، اور آک، تھنی شعور اور ادبی روایت کی آگہی کے ساتھ مصداق ہوتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر اس کی بقول چامسکی Linguistic Competence ہے جو اسے متن کے لسانی پردوں میں چھپے ہوئے معنی کو مکشکف کرنے کے اہل بناتی ہے۔ یہ بنیادی طور پر قاری کے رول کی نوعیت کی دریافت کا مکمل ہے، چونکہ قرأت کو موثر بنانا ہر قاری کے بس کی بات نہیں، اس لیے سائنسیاتی / پس سائنسیاتی نقادوں نے قارئین کی ایک اعلیٰ قسم کی نشان دہی کی ہے، جسے وہ مثالی قاری، مرادی قاری، چاہ کار قاری، باصلاحیت قاری یا تربیت یافتہ قاری سے موسوم کرتے ہیں، جو متن نگار نے ایسے قاری کے لیے اصول و ضوابط A Set of Reading Consecution کے طم کو لازمی قرار دیا ہے۔ وہ اسے "ادبی اہلیت" سے موسوم کرتے ہیں۔

قاری کو متن کی قرأت میں جو مقام دیا گیا ہے، وہ اپنی جگہ پر درست سہی، مگر محض اس کی راست قرأت پر انحصار کرنا ناگزیر معروضی اور استدلالی طریق کار اور پھر قدرتی کے معیارات کو پس منظر میں دیکھنے کے برابر ہے۔ کیوں کہ قاری کتنا ہی اہل کیوں نہ ہو، نقاد کی جگہ نہیں لے سکتا، قاری ادب کے اصولوں کو سمجھ سکتا ہے نہ ہی خود اصول سازی کرتا ہے۔ یہ نقاد کا کام ہے، نقاد کی اہمیت اور ضرورت ارسطو کی پوپٹھا ہی سے مسلم ہو چکی ہے۔ صدیوں سے ادب کے ساتھ سلز کرنے سے تنقید ایک مخصوص اداراتی شان اور ادبی اعتماد حاصل کر چکی ہے۔ ہر دور میں ادب کے ساتھ ساتھ تنقیدی سرمایے میں بھی اضافہ ہوتا رہا اور اس کا تاریخی ارتقا جاری ہے۔ ہر نئے عہد میں تنقید کے تعامل کے بارے میں سوالات اٹھائے گئے اور ان کے جوابات بھی دیے گئے، کسی بھی عہد میں تنقید کی ضرورت سے انکار نہیں کیا گیا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ خود ادب کی ماہیت ہے، ادب تمام تر سلی اور معلوماتی

نگارشات سے الگ اپنی حیثیت قائم کرتا ہے۔ یہ کچھ کہتا نہیں، کر دکھاتا ہے، یہ پیچیدہ و مبہم اور اسرار ی ہے، اور موثر طریقے سے انسان کے جذبی، ذہنی، فکری اور جمالیاتی تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ ظاہر ہے ادب کی توجیح و تفسیر اور اس کی قدر بخشی کے مسائل سے غفلت کے لیے تنقیدی اصولوں کی ضرورت آتی ہے۔ فرائی کے خیال میں تنقید کی ضرورت کا جواز خود ادب فراہم کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے: کہ ادب یا دوسرے فنون لطیفہ mute ہیں، جیسا کہ مینیکیش نے بھی نظم کے الفاظ کو mute and dumb قرار دیا ہے۔ نظم کا یہی mute ہونا تنقید کی ضرورت کو سامنے لاتا ہے۔ فرائی کہتا ہے کہ: شاعر نظم لکھتا ہے، مگر اس کے بارے میں کچھ نہیں کہتا، جس طرح مصور اور موسیقار اپنے فن کے بارے میں کچھ نہیں کہتے، تاہم نظم کے بارے میں اس کے فنی آداب، لسانی ساخت اور قاری سے اس کے رشتے کے بارے میں اس وقت کچھ کہنے کی ضرورت ناگزیر ہو جاتی ہے، جب اس کی تنقیدی تحسین کے عمل کا آغاز ہوتا ہے۔ تنقیدی عمل کی اہمیت کا احساس کرتے ہوئے فرائی نے ایک بنیادی بات کہی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ: "تنقید کا تفصیل آراشٹ اور عوام میں mediate کرتا ہے۔" اہلیت نے اپنے مقالے میں فن پاروں کی elucidation پر زور دے کر تنقیدی عمل کے اسی پہلو کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یاد رہے کہ نظم اگر بہ فرض حال اپنے سکوت کو توڑ کر اپنے بارے میں کچھ کہے یا شاعر خود حاشیہ آرائی کرے، تو یہ اصل کے ساتھ ملاوٹ ہے، اس سے توجیح و تفسیر کا مقصد پورا ہوگا نہ تنقید کا، کیوں کہ نظم کا اپنے بارے میں کچھ کہنا، نہ صرف تخلیقی عمل کی نفی کرتا ہے، بل کہ اسے تنزیل پر لے آتا ہے اور اگر شاعر خود کچھ کہے، تو بھی بات نہیں بنے گی۔

سب جانتے ہیں کہ غالب نے اپنے بعض اشعار کی تفسیر کر کے کوئی اچھا کام نہیں کیا، شاعر تنقیدی صلاحیتوں کا مالک تو ہوتا ہے، جسے وہ تخلیق شعر کے عمل میں قدم قدم پر بروے کار لاتا ہے، لیکن تنقید کا جو خود کھائلی اور مضبوط تفاعل ہے، اس سے دور رہتا ہے۔ یہ نقاد ہی کا کام ہے کہ وہ متن کے بلوں سے اگنے والے تجربے کی تحسین اور تحسین کا بیج اٹھاتا ہے اور دلائل و شواہد سے اپنے نتائج کو قاری تک منتقل کرتا ہے۔

تنقید کی ناگزیریت، خود کفالت اور اطلاقی اہمیت کو تسلیم کرنے کے ساتھ ہی یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ متن کے ساتھ ساتھ قاری کے ساتھ اس کے رشتے کی نوعیت کیا ہے؟ خدا کا دائرہ کار بہت وسیع ہے، وہ ادا متن کی ماہیت اور انفرادیت کے تجربے پر توجہ مرکوز کرتا ہے اور پھر ان مسائل کو جو ماورائے تنقید کے ذیل میں آتے ہیں، یعنی مصنف کی حیات، معاشرت، تہذیب اور سیاست وغیرہ سے غفلت کی کوشش کرتا ہے۔ خدا ازل الذکر کام یعنی متن کے مطالعے کو بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ وہ یہ دیکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ شاعر کے حوالے سے زندگی سے حاصل کیا ہوا تجربہ کس طرح داخلی طور پر ایک مربوط، متحرک اور کشیز الجھت تجربہ بن گیا ہے۔ سوخر الذکر کام "ادبی مطالعات" (جس کا بیگ سن نے ذکر کیا ہے) کے ذیل میں آتا ہے۔

پس نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ متن کے لسانی نظام میں نمود کرنے والے حیاتی تجربے کا مشاہدہ کرے۔ متن میں تجربے کی نوعیت پر مغربی ادب میں اکتفا خیال کیا گیا ہے اور شعری تجربے کی اصطلاح برقی گئی ہے، عام طور پر متن سے مستخرج Content یا موضوع کو تجربہ سے موسوم کیا گیا ہے، مثلاً غالب کے اشعار سے ان کے عشق،



تصوف، درد و غم، معاشر آگینی، شکست، آزاد یا انسان دوستی کے تجربے سے موسوم کیا گیا ہے۔ اسی طرح پریم چند کے افسانوں میں دیہی ماحول میں لوگوں کی پس ماندگی، توہم پرستی، بھوک اور افلاس کی نشان دہی کر کے انہیں تجربے کا نام دیا گیا ہے۔ حال آں کہ غالب ہوں یا پریم چند، اُن کے یہاں یہ معنی یا موضوعیت کا معاملہ ہے، نہ کہ فی تجربے کا، موضوع کی فن کار کی شخصیت یا عصر کے حوالے سے اطلاقی اہمیت تو ہے اور اسے تجربے سے بھی موسوم کیا جاسکتا ہے۔ لیکن ادب میں تخلیقی عمل کے حوالے سے تجربہ کی جو نوعیت اور خصوصیت ہے وہ اس عمومی اور معلوماتی نوعیت کے تجربے سے کوئی تعلق نہیں رکھتی، ادبی تجربہ تخلیقی عمل سے منسلک ہے اور ایک وسیع، وسیعہ، تہ دار اور مبہم عمل ہے۔ یہ محض اکثریتی جی عمل نہیں بل کہ فن کار کی شخصیت جس میں فکری، جہاد یا قی، حسباتی اور نفسیاتی کوائف شامل ہیں، کی دریافت کا عمل ہے۔ اس لیے اشعار غالب ہوں یا پریم چند کے افسانے، یہ ایک مربوط رد عمل کو خلق کرتے ہیں، یہ اسی وقت ممکن ہے جب قاری فن پارے کے اندر پہنچنے والے انہی تجربے سے گزرے، یہ تجربہ شعر میں الفاظ کی مخصوص ترتیب سے اور ان کے استعاراتی اور طاحنی برتاؤ سے اور پھر شکم، مخاطب، مکالم، لہج، منظر اور خاموشیوں کے ایک دوسرے سے عمل آرا ہونے سے ایک فرضی ڈرامائی صورت حال میں قابل شناخت ہوتا ہے۔ یہ ڈرامائی صورت حال، گفتن اور طویل گفتنوں میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ یہ مختصر گفتنوں یا غزلیہ اشعار میں بھی موجود ہوتی ہے، بعض نقاد ادبی تخلیق سے قاری پر مترجم ہونے والے اثرات کو بھی معنی قرار دیتے ہیں۔ یہ سمجھ ہے کہ دوزمرہ، زندگی کے واقعات کی طرح ادبی تخلیق بھی اثرات کو جنم دے سکتی ہے، لیکن ادبی تخلیق میں الفاظ کا برتاؤ تجربہ کی اثرات کی ترسیل کے لیے نہیں، بل کہ ایک مربوط تجربے کی تشکیل کے لیے ہوتا ہے، جو فی نفسہ اثرات ہیں تا اثرات کے معنی، البتہ معنی کی طرف لے جانے والے ذوق ہے۔ یاد رہے کہ ادبی متن میں الفاظ کے اثرات نہیں بل کہ اثرات کے مادی اور فنی امکانات ہیں جوسانی ساختگی سے وجود میں آتے ہیں۔

نقد اپنے ذوق، نظر اور ادراک سے متن کے تجربے کو اپنے اوپر منکشف کرتا ہے، یعنی وہ شعری قرأت اس طرح کرتا ہے کہ شعری ڈرامائی صورت حال اس پر کھلتی ہے۔ یہ متن سے ایک باہمی تعامل سے واقع ہو جاتا ہے۔ یہ متن کے تجربے نہ کہ اس کے معنی و مطلب سے تعامل ہے، تاہم نقاد کا کام یہیں پر ختم نہیں ہوتا، اسے اپنے طریق نقد کو Logical Conclusion تک لے جانے کے لیے قاری کو بھی اس میں شریک کرنے کا بیڑا چھوڑنا پڑتا ہے۔ وہ اپنے کام کو متن کے تعادل کرانے، اس پر تبصرہ کرنے، اس کے تاریخی محرکات کو متعین کرنے، اس کی شخصیتوں کو، اس کا تنزی و پوچش کرنے یا اس سے معنی اخذ کرنے تک محدود نہیں کر سکتا۔ اس نوع کی ساری باتیں، سارے بیانات، ساری توضیحات اور تنقیدات ماورائے تنقید کے ذیل میں آتی ہیں، اگر ان کو متن سے صرف نظر کر کے قاری کے سر منہ دیا جائے، تو اس کا خدا ہی حافظ ہے کیوں کہ جس معروض کے بارے میں یہ سب کچھ کیا جائے، وہ اپنے غصوں لسانی وجود کے ساتھ آنکھوں سے الجھل رہے گا۔

پس، نقاد متن کی فرضی دنیا میں وارد ہونے اور اس میں پہنچنے والے فرضی تجربے کی وید، اس کی گفتگی اور اس کے اطراف میں پھیلے ہوئے کے منظر سے آشنا ہونے کے بعد قاری کو بھی اس سے آشنا ہونے کی ذمہ داری قبول

کرتا ہے، اسے سب سے پہلے متن کے لسانی کلام کی نازک کارگزاری پر نظر رکھنا ہے۔ اتنا ہی نہیں بل کہ اسے دیگر علمی تحریروں کے برعکس متن میں لسانی عمل کی تفصیصیت، اس کے آداب و قواعد کی آگاہی قاری کو مشکل کرتا ہے، اسے کہنا ہوگا کہ متن کے پہلے ہی لفظ کے ساتھ خارج سے القطار کر کے یکے بعد دیگرے آنے والے الفاظ سے اپنا رشتہ جوڑتا ہے، یہاں تک کہ وہ ایک فرضی دنیا کو اپنی آنکھوں کے سامنے طلوع ہوتے ہوئے دیکھے۔ ایسا کرتے ہوئے گرد و پیش کی حقیقی دنیا معدوم ہوگی اور اب جو کچھ ہے وہ فرضی دنیا ہے اور اس کے حیرت انگیز تخیلی وقوعات، یہ فرضی دنیا اور اس کے فرضی وقوعات لفظوں، پیکروں، آوازوں، خاموشیوں، کرداروں، مکالموں اور آویزوں سے مشغل ہوتے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ خدا، قاری حقیقی دنیا کو کج کر ایک فرضی دنیا میں وارد ہوتا کیوں پسند کرے؟ اس کا جواب فن کی مابیت سے جڑا ہوا ہے، فن سے ہماری وابستگی دراصل اس جہلی خواہش سے مربوط ہے، جس کے مطابق انسان بچپن ہی سے جن، دیو اور پری کی فرضی کہانیوں میں غیر معمولی دل چسپی لیتا ہے، یہ دل چسپی تمام عمر انسان میں موجود رہتی ہے۔ خواب، جہلی اور تخیل آرائی اس کا ایک مظہر ہے، دیو مالا کے صحرا لعل و واقعات میں دل چسپی لیتا بھی اسی سے منسلک ہے، ظاہر ہے کہ انسان خود اپنی پیداگئی فطرت اور جبلت اور اپنی نفسیاتی کیفیت کی بنا پر آرٹ کے تجربوں سے گزرتا ہے۔

انسان کی ذہنی خاصیت یہ ہے کہ وہ دماغاً اُن سوالات کے جوابات کی کھوج میں رہتا ہے، جو ہوش سنبھالنے کے وقت سے اسے گھبرے رکھتے ہیں۔ یہ سوالات پیداگئی، زندگی، موت، جسم کی معذوریوں، بے انتہا خواہشوں، چاند ستاروں، ظلم، رادھا فم، فطرت کی قہر سامانوں اور ذوال وغیرہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان سوالات کے ممکنہ جوابات پانے کے لیے وہ ادب کی طرف بھی رجوع کرتا ہے اور دو طرح کے responses سے گزرتا ہے۔ ازل سے کہ انسان ادب کے وسیلے سے خود آگہی کے داخلی تجربے سے گزرتا ہے۔ عام انسان جو سو سو زبانوں کے پتھر میں گرفتار ہوتا ہے اور بچپن، شادی، بوڑھا پے اور موت پر تمام ہوتا ہے۔ وہ ساری زندگی عادت، تکراریت اور یکسانیت کی غلامی کرتا ہے اور زندگی کرنے کی صلاحیت سے محروم ہو جاتا ہے۔ وہ ادب کی طرف آتا ہے، ادب زندگی کا شعور عطا کرتا ہے، زندگی اور اس کے مظاہر کے بارے میں انسان کے ذہن میں کلچرل سوالات ادب میں اپنے جوابات تلاش کرتے ہیں۔

دوم، ادب میں کردار و واقعہ کے تعامل سے تجسس اور تھیر کے جو جذبات پیدا ہوتے ہیں، وہ قاری کے لیے جراثیمی اثر آفرینی کا باعث بنتے ہیں۔ انسان حقیقی زندگی کی تھیں کو بھول کر بھالیاتی کیف و انجسٹ سے آشنا ہو جاتا ہے۔

ایک اور response جو قاری کے دل میں واقع ہوتا ہے، یہ ہے کہ قاری متن کی فرضی دنیا میں کرداروں کی جاذبیت سے متاثر ہوتا ہے۔ چنانچہ شکسپیر کے الیڈ بیرد ہوں، غالب کا وجودی کردار ہو، سحر الہیان کے بے نظیر اور جدمخیر ہوں، ڈورنگ بانس کا پتہ کلف ہو یا اقبال کا مرد خود گاہ ہو یا جدید شاعری کا خستہ قص کردار، یہ قاری کو اپنی

گرفت میں لے لیتے ہیں اور وہ ان کے نوشتہ 'نقد' سے خود کو identify کرتا ہے۔

بہر حال، نقاد متن اور قاری کے مابین Intermediary کا کام کرتا ہے، وہ قاری کو متن کی دنیا میں اس رموزی تجربے کا مشاہدہ کراتا ہے، جو اس کے سامنے صورت پذیر ہوتا ہے۔ ایسا کرنے کے لیے اسے متن کے اجزائے باہم کی پیشگی کھولنا ہے۔ یہ تجزیاتی عمل ہے، جو متن کے مبہم اور پیچیدہ عناصر کی توضیح کرتا ہے۔ ایلٹ نے اسے elucidation سے موسوم کیا ہے۔ تجربے اور توضیح کا عمل لازمی ہے کیوں کہ جو کچھ آرٹ پیچیدگی اور ابہام رکھتا ہے۔ یہ توضیحی کام نقاد نثر میں انجام دیتا ہے، نثر سے کام لیتے ہوئے بھی وہ اشاراتی / (Suggestive)، کفایت شعارانہ اور توجہ انگیزانہ انداز کو ردوار کئے گا۔ اُسے یہ بھی ذہن میں رکھنا ہے کہ اس کا توضیحی عمل متن کے اندر کی نہیں، بل کہ باہر کی چیز ہے اور یہ متن کا تجربہ ہے نہ کہ اس کی شرح و تفسیر جو قاری کے لیے معنویت (relevance) رکھتی ہے۔

نقاد اپنے تنقیدی عمل کو viable، با معنی اور کارگر بنانے کے لیے شعر کے بارے میں کچھ کہنے کے بجائے شعری کی جانب قاری کے دھیان کو موڑے گا۔ وہ اس کے ایک ایک لفظ اور ان کے اسطلاحات کی جانب قاری کی توجہ مبذول کرائے گا، چوں کہ ہر لفظ زندہ، توانا اور متحرک ہوتا ہے، جیسا کہ جیکب سن نے بھی کہا ہے: اس کے نزدیک شعری زبان خود آگاہ (Self-Conscious) ہوتی ہے۔ یہ زبان ایک خود نگار اور ہمہ گیر تجربے کو معرض وجود میں لاتی ہے۔ یاد رہے قاری کتنا ہی اہل کیوں نہ ہو وہ پیچیدہ اور oblique متن کی تفہیم اس جزری اور وقت نظر سے نہیں کر سکتا، جو نقاد کا وصف ذاتی ہے۔ یہ بات خاص طور پر شعری متن پر صادق آتی ہے، شعری تخلیق کشن کے مقابلے میں زیادہ خود مرئخ، اجمال پسند، مبہم اور تہ دار ہوتی ہے، اس لیے تنقیدی عمل کی توضیح ضروری ہو جاتی ہے، جو نقاد کی mediation کو ناگزیر بناتی ہے۔ جدید تنقیدی نظریات مثلاً ساختیاتی، پس ساختیاتی یا قاری اساس تنقید نے نقاد کی قیمت پر قاری کو جو غیر معمولی اہمیت دی ہے، وہ درست نہیں۔ اس کا اطلاق شعر پر نہیں ملے گا کہ کشن پر ہو سکتا ہے۔ شاعری کے بجائے کشن ہی کو ترجیحاً مرکز توجہ بنا کر جو نظریہ سازی کی گئی ہے، وہ جامع نہیں کہلاتی جاسکتی، اس نوع کی تنقید کے کشن پر ہی مرکوز ہونے کی شہادت جو تھمن مگر نے بھی دی ہے۔

اس لیے شعری متن کی تفہیم اور تھمن قدر کا مسئلہ پوری قوت کے ساتھ آج کنرا ہوتا ہے، جس سے منہا قاری کا نہیں مل کر نقاد کا کام ہے۔

بہر حال، متن کے تنقیدی تجربے کی جو توضیحی صورت ہوگی، وہ اساسی طور پر متن ہی سے مربوط ہوگی، یہ متن ہی ہوگا جو مرکز نگاہ رہے گا۔ اس کا توضیحی عمل تنزی قہاں ہوگا نہ اس کی تفہیم، چھاس چھ نقاد متن کے تجزیاتی عمل میں ذیل کے امور کی پابندی کرے گا۔

۱- اس کا لازماً متن کے تجربے سے واسطہ ہوگا، نہ کہ اس کے معنی و مطلب سے۔

۲- وہ متن کے تجربے کا تجربہ کرتے ہوئے اپنی حسیت، نظر اور لسانی شعور سے کام لے گا۔

۳- وہ تخلیقی تجربہ قاری سے متن کے تجربے میں قاری کی شرکت کو چھینی بنائے گا۔

متن کے تجربے تک نقاد کی رسائی اور پھر قاری تک اس کی منتقلی اس کا شخصی عمل ہے، ضروری نہیں کہ یہ دوسرے نقادوں کے عمل سے مطابقت رکھتا ہو۔ تاہم قاری تک اس کی منتقلی کے پیمانے معروضی اور ضابطہ بند ہوں گے۔ ان کی رُو سے متن کے تجربے کی باز آفرینی تو ہوگی مگر یہ نقاد کے شخصی رویے کے تحت ہوگی۔

## حواشی:

- ۱- رومن جیکبسن، *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*، نیو یارک یونیورسٹی، ۱۹۸۱ء، ص ۲۰
- ۲- بہ جمال سنیل کار سارکر، T.S. Eliot: *Poetry Plays and Rose*، انڈیا: پبلیشرز، دہلی، ۲۰۰۸ء، ص ۲۲۶
- ۳- گوئی چند رنگ، 'ساختنیات'، 'پس ساختنیات'، 'مشرقین شعریات'، سنگ میل، لاہور، ۱۹۹۲ء، ص ۲۹
- ۴- رولا پارت، "The Death of Author"، ضمنی طور 'Modern Criticism and Theory'، (مترجم: ڈیوڈ لاج)، پیپر سن ایجوکیشن، دہلی، ۲۰۰۳ء، ص ۱۳۸
- ۵- شیپے نٹس، "Interpreting the Variorum"، ضمنی طور 'Modern Criticism and Theory'، (مترجم: ڈیوڈ لاج)، ص ۲۹۵ تا ۲۸۸
- ۶- بہ جمال رامن سیلڈن، *A Reader's Guide to Contemporary, Literary Theory*، یونیورسٹی پریس آف کینیڈا، ۱۹۹۳ء، ص ۵۸
- ۷- جیمز لی ڈامیکو (مترجم)، "Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism"، چان پابلیشر یونیورسٹی پریس، ۱۹۸۰ء، ص ۶۸



## رشید حسن خاں اور تحقیق کا کلٹ (Cult)

ڈاکٹر تبسم کاشمیری

### Abstract:

Rashid Hasan Khan was the most distinguished researcher in the history of modern urdu research. He had a very distinctive skill in practical and theoretical research. He formed a tradition of his own in editing the classical books of Urdu literature. Reshid Hasan Khan strongly believed in the theory of facts and he formulated his cult of factual research. In the present paper this theory is thoroughly discussed. The writer is of the opinion that facts finding is a process of research but not the complete research. This technique has narrowed the scope of research in Urdu literature. In the twentieth century the discipline of interdisciplinary studies was introduced and the system of compartmental studies was ended gradually. Rashid Hasan Khan believed in compartmental studies and so he confined the function of research in a very limited area. This paper reveals the whole story for the first time in Urdu research.

رشید حسن خاں اور جدید میں اردو کی نظری اور عملی تحقیق کے ہا کمال محقق تھے۔ وہ تحقیقی ماخذوں کا مطالعہ وقتہ نظر سے کرتے تھے اور ماخذات کی صحت پر پوری توجہ صرف کرتے تھے۔ وہ نیم معجز یا غیر معیتر حوالوں کو کبھی قبول نہ کرتے تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ محبتِ متن کو نہایت ضروری سمجھتے تھے۔ وہ تحقیق کے عمومی اصولوں پر کار بند رہتے تھے اور دوسروں سے توقع رکھتے تھے کہ وہ ان اصولوں پر عمل کریں گے۔

ایک محقق کے طور پر ان کا نظریہ تحقیق بہت صاف اور بہت واضح ہے۔ اس میں کسی قسم کا ابہام نظر نہیں آتا اور نہ ہی کسی قسم کی الجھن ہے۔ تحقیق میں پختہ نظریہ رکھنے کے باعث وہ کسی قسم کی زری یا گنجائش کا مظاہرہ نہیں

کرتے تھے۔ ہمارے محقق اور نقاد اپنے بیانات میں اسے واضح نہیں ہوتے جتنے واضح رشید حسن خاں تھے۔ یہ لوگ مسائل کے بیان میں عموماً گہماگہما کش کا پیلو رکھتے ہیں۔ ان کا انداز اس قسم کا ہوتا ہے کہ یہ مسئلہ اس طرح سے ہے اور اس طرح سے بھی ہو سکتا ہے یعنی حقیق کا نہ ہونا یا کم زور ہونا۔ رشید حسن خاں حقائق بیان کرنے کے بعد دونوں انداز میں نتیجہ اخذ کرنے کے قائل تھے۔ یہ ان کی منظم شخصیت، کام اور محنت کا ثبوت تھا کہ وہ پورے یقین اور اعتماد کے ساتھ بات کر سکتے تھے۔ وہ بڑے محققوں کی باقیات میں سے تھے۔ کئی بات تو یہ ہے کہ وہ جدید اردو تحقیق کے لیے پندرہ نور کی حیثیت رکھتے تھے۔ ان کی وفات سے اردو تحقیق کی روشنی نامہ چمک گئی ہے۔ ان کے قد کا کوئی بھی محقق باقی نہیں رہا بل کہ یہ کہنا بھی ہوگا کہ اب اردو تحقیق میں پھولے قد کے محقق بھی کم ہی دکھائی دیتے ہیں۔

اردو تحقیق میں رشید حسن خاں نے حقیقی اصولوں پر کام کیا۔ انھوں نے فکری تحقیق کے جملہ مسائل پر عالمانہ روشنی ڈالی۔ ان کا دوسرا کام جو پہلے سے زیادہ اہم معلوم ہوتا ہے وہ اردو ادب کی بنیادی کتب کی تدوین کا ہے۔ انھوں نے اردو کی کلاسیکی کتب، فارغ و بہار، افسانہ عجائب، گلزار فیض اور صحرا الہیان کے معیاری ایڈیشن مرتب کیے اور تدوین کتب کو وہ ادنیٰ وقار عطا کیا جو اس سے پہلے حاصل نہ ہو سکا تھا۔

ادبی کتب کے مطالعات کے دوران میں وہ مصطلحین/محققین کے بیانات کو گہری توجہ سے دیکھتے تھے۔ اس قسم کے بیانات کی افلاطون کو دیکھ کر وہ اصول تحقیق وضع کرتے تھے۔ ان کے تقریباً تمام مقالات اسی نوعیت کے ہوتے تھے۔ چون کہ وہ حقائق کے محقق تھے، اس لیے اپنی پوری توجہ حقائق کی جانچ پر کچھ میں صرف کرتے تھے۔ جہاں جہاں ان کو ضعیف روایات نظر آتیں، حقائق اپنے اصل حوتن کے مطابق نہ ملتے، حوالے مسترد و مسترد معلوم نہ ہوتے، سینہ پیدائش اور وفات میں مسائل نظر آتے، اقتباسات میں کم زوری کا احساس ہوتا یا مصنف نے اصل حوالوں اور اصل حوتن تک رسائی کے لیے سعی نہ کی ہوئی، یا اور پچھلے مصادر کی جگہ ثانوی مصادر برتے ہوتے تو رشید حسن خاں ان افلاطون کو سامنے لا کر حقیقی اصول وضع کرتے۔ انھوں نے اپنی کتب میں جو اصول تحقیق وضع کیے، وہ تحقیق پر لکھی جانے والی کتب سے اخذ نہیں کیے بل کہ عملی تحقیق کے مطالعات کے دوران میں یہ اصول وضع ہوتے رہے ہیں۔ یہ وہی طریق کار ہے جو اس سے پہلے اردو تحقیق کے شریعت ساز محمود شیرانی اپنی تحقیق میں استعمال کرتے رہے ہیں۔ محمود شیرانی برصغیر کے ادیبوں کے محقق تھے جنھوں نے اردو اور فارسی ادب کی تحقیق میں دستاویزی/تاریخی طریق تحقیق کو استعمال کیا تھا اور یہی طریق دبستان لاہور کی تحقیق کی اساس بنا تھا۔ انیسویں صدی مغرب میں دستاویزی/تاریخی تحقیق کی صدی تھی۔ اس حوالے سے انیسویں صدی حقیقی حقائق کی صدی تھی۔ یہ وہ دور تھا جس میں دستاویزی تحقیق کا دور دورہ تھا۔ اس دور کے محققین و مورخین دستاویزی تحقیق اور تاریخی تنقید کے شیدا تھے۔ اس رکی طریق کا سلسلہ امریکہ اور مغرب میں دوسری جنگ عظیم سے قبل ہی تاریخ کے فروغ تک جاری رہا۔

رشید حسن خاں دستاویزی تحقیق کی روایت سے تعلق رکھنے والے محقق تھے، اس لیے وہ تحقیق میں حقائق پر گہری توجہ دیتے تھے۔ تحقیق کے دستاویزی سلسلہ میں بنیاد حقائق پر ہی استوار کی جاتی ہے، اس لیے حقائق کی صحت اور حوالہ کی سند کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ اس مقام پر پہنچنے کے ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ ہمارے محدود حقائق سے کیا

مراد لیتے تھے اور وہ کس حد تک حقائق کی تحقیق پر ایمان رکھتے تھے اور اس طریق تحقیق سے ان کے تحقیقی کام میں کس قسم کے اثرات پیدا ہوئے۔

رشید حسن خاں کے ہاں تحقیق میں کئی مسئلے پیدا ہوئے جن میں سے ایک مسئلہ ان کے تحقیقی ٹکٹ (cult) کا ہے۔ یہ مسئلہ حقائق کی اس تعریف یا تعبیر سے پیدا ہوتا ہے جو وہ مقرر کرتے رہے۔ ان کو حقائق کی تعریف پر جو اعتماد تھا وہ ساری زندگی منظم رہا بل کہ مرکز رتنے کے ساتھ ساتھ ان کا اعتماد اور بھی بڑھتا ہوتا چلا گیا۔ کسی فاضل تحقیق کا اپنے کسی نظریہ پر جتنی سے اعتماد ہوتا ایک مثبت بات ہے مگر جس بات کو ہم مثبت قرار دیتے ہیں، اس کے منطقی پہلو بھی ہو سکتے ہیں۔ دنیا میں سمجھا جاتا ہے کہ ہر مسئلہ مثبت اور منطقی پہلوؤں کا حامل ہو سکتا ہے۔ رشید حسن خاں کے ہاں بھی کچھ اس قسم کی صورت حال نظر آتی ہے۔ اس مقالہ سے ہمارا مقصد یہ ہے کہ ان کی تحقیق میں حقائق کی تعریف سے پیدا ہونے والے مسائل کا جائزہ لیا جائے اور حقائق سے متعلق ان کے موقف کا تجزیہ کر کے کچھ نتائج تک پہنچا جائے۔ مسئلہ کی بھرپور تفہیم کے لیے ہم سب سے پہلے یہ دیکھتے ہیں کہ انہوں نے تحقیق میں حقائق کے حصول کیا کچھ کہا ہے۔ ان کے مندرجہ ذیل اقتباسات ان باتوں پر روشنی ڈالنے کے لیے درج کیے جاتے ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ جب میں نے ان کے تحقیقی کام میں مذکورہ بالا مواد کی تلاش شروع کی تو سب سے پہلے ان کی قابل قدر تصنیف ”اُردو تحقیق۔ مسائل اور تجزیہ“ سے رجوع کیا اور اس کتاب کے پہلے سطر کی پہلی سطر ہی میں مجھے مطلوبہ تعریف مل گئی جو یہ ہے:

”حقائق کی بازیافت تحقیق کا مقصد ہے۔ اس کو یوں بھی کہا گیا ہے ”تحقیق کسی امر کو اس کی اصلی شکل میں دیکھنے کی کوشش ہے۔“ (قاضی عبدالودود) اس کے لیے یہ ماننا ہو گا کہ حقیقت واقعہ (یا اصلی شکل) بذات خود موجود ہوتی ہے، خواہ معلوم نہ ہو۔ اسی بنا پر یہ بات بھی مانتی ہو گی کہ ایسی رائیں جو تعبیر اور تاویل پر مبنی ہوں، واقعات کی حراف نہیں ہو سکتیں، کیوں کہ وہ فی نفسہ کسی امر کی اصلی شکل نہیں ہوئیں۔ تعبیرات پر حقائق کا اطلاق نہیں کیا جاسکتا۔“ (۱)

”تعبیرات کو واقعات نہیں کہا جاسکتا اور تحقیق کا مقصد حقائق کی دریافت ہے، اس لیے ایسے موضوعات جن میں تنقیدی تعبیرات کا مل دخل ہو، تحقیق کے دائرے میں نہیں آتے۔“ (۲)

ان دونوں اقتباسات میں تقریباً ایک جھکی کئی گئی ہیں۔ جو خاص نکات ان سے برآمد ہوتے ہیں وہ یہ

ہیں:

(۱) تحقیق کا مقصد حقائق کی بازیافت ہے۔

(ب) ایسے موضوعات جن میں تنقیدی تعبیرات موجود ہوں، تحقیق کے دائرہ کار سے خارج ہیں۔

(ج) تعبیرات کو واقعات کے حراف قرار نہیں دیا جاسکتا ہے۔

(د) تعبیرات پر حقائق کا اطلاق نہیں ہو سکتا ہے۔

مندرجہ بالا نکات میں جو بات سب سے نمایاں ہے وہ حقائق ہیں جیسا کہ رشید حسن خاں نے کہا ہے کہ تحقیق

کا مقصد حقائق کی بازیافت ہے۔ اب دیکھنے والی بات یہ ہے کہ تحقیق میں وہ حقائق سے کیا مراد لیتے ہیں؟ اس کا اطلاق کن باتوں پر ہوتا ہے اور کن باتوں پر نہیں ہوتا ہے۔ رشید حسن خاں کے نزدیک حقائق کا اطلاق صرف محدود باتوں پر ہی ہوتا ہے، مثلاً یہ کہ کسی شاعر کے اصل نام کا مسئلہ ہو تو اس کا اصل نام دریافت کرنا۔ جیسے ولی کے نام کا مسئلہ۔ کسی ادیب یا شاعر کے منہ پیداؤں کی تحقیق کرنا، مثلاً غالب، نظیر اکبر آبادی، اقبال یا مسکنی کا منہ پیداؤں کی تحقیق کرنا۔ اسی طرح سے کسی شاعر کے مقام پیداؤں کی تحقیق۔ جیسے ولی گہرائی تھا یا اورنگ آبادی ("ولی گہرائی" از عظیم الدین مدنی اور "ولی اورنگ آبادی" از ڈاکٹر عبادت بریلوی) مسکنی کے سطروں کے اظہار جیسے غالب کا سطر نکلتے اور گچے چارپائوں کا قصین۔ تفسیلات کے سنین، اشاعت، دولہاؤں کی گچے تعداد اور ترمیم کے سال۔ شعرا میں اطلاق کلام کی شائستہ، زندگی کے واقعات کی گچے شکلوں کو دریافت کرنا، جیسے ولی اور شاہ سعد اللہ گفٹن کی ملاقات ولی میں ہوئی تھی یا کسی اور مقام پر اور کیا یہ ملاقات ہوئی بھی تھی یا نہیں؟ میر نے ۲۰۱۳ء میں پر اترام لکھا تھا کہ اس کے نام پر جو کلام ہے وہ مرزا مظہر کا کہا ہوا ہے۔ اس بات میں حقیقت کس قدر نظر آتی ہے؟ رشید حسن خاں مندرجہ بالا باتوں کو حقائق سمجھتے ہیں۔ وہ اس سے ہٹ کر حقائق کی کوئی اور تعریف نہیں کرتے۔ حقائق سے یہاں ان کی مراد وہ باتیں ہیں جو کبھی واقع ہوئی تھیں۔ ان ہی باتوں کی اصل شکل کو دیکھنے کا نام وہ تحقیق سمجھتے ہیں۔

حقائق کی تحقیق کو رشید حسن خاں نے کس طرح سے ایک کلف (cult) بنا لیا تھا، اب ہم اس مسئلہ کا تجزیہ کریں گے۔

رشید حسن خاں کی تحقیق کے کلف (cult) کا مسئلہ ان کے تصور تحقیق کا پیدا کردہ ہے۔ ان کے تصور تحقیق کی بنیاد جیسا کہ ہم نے کہا ہے حقائق پر ہے۔ تحقیق میں حقائق کے کردار سے کوئی بھی انکار نہیں کر سکتا ہے۔ اگر حقائق سہا نہ ہو سکیں تو تحقیق کا عمل شروع ہی نہیں ہو سکتا ہے۔ حقائق کی تلاش محقق کی پہلی منزل یا پہلی کڑی ہے۔ حقائق جتنے مستحضر اور جتنے مستند ہوں گے تحقیق بھی اتنی ہی مستند ہو سکے گی۔ اگر حقائق کم زور اور غیر مستحضر ہوں گے تو تحقیق کا کام شروع نہ کیا جاسکے گا اور اگر کام کیا گیا تو یہ کام غیر مستحضر قرار پائے گا۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ رشید حسن خاں کے کلف میں اس تصور تحقیق سے کیا کوئی مسئلہ پیدا ہوتا ہے؟ رشید حسن خاں کی تحقیق کے کلف (cult) میں مسئلہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب وہ صرف پیداؤں، وفات، سوانح، سفر، تصانیف اور اسی قسم کے مواد کو حقائق سمجھنے پر بعد نظر آتے ہیں۔

ان کا خیال یہ ہے کہ جو حقیقی مقالے تنقید پر مبنی ہوتے ہیں، وہ تحقیق نہیں ہوتے ہیں۔ دنیا بھر کی دانش گاہوں میں ایسا Rigid یا Orthodox تصور نظر نہیں آتا۔ مگر مراد پارسی ختی اور احکام کے ساتھ اس تصور سے وابستہ رہے اور ایمان کی حد تک اس پر یقین کرتے رہے۔ دانش گاہوں میں جب بھی کوئی سکارل حقیقی مقالہ لکھے گا چاہے وہ مقالہ تنقید پر ہی کیوں نہ ہو، اسے تحقیق کی منزلوں سے گزرتا پڑے گا۔ اب ظاہر ہے ان منزلوں میں اسے حقائق حاصل ہوں گے مگر یہ حقائق وہ نہیں ہوں گے جنہیں رشید حسن خاں مطلق حقائق سمجھتے ہیں۔ جب ۱۹۴۷ء سے پہلے ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اپنا حقیقی مقالہ "اردو تنقید کا ارتقاء" لکھا تھا تو ان کو اردو تنقید کے ارتقائی ادوار سے متعلق



جو حقائق ملے تھے، وہ حقائق نظریات، رجحانات اور تصورات کے بارے میں تھے اور اس سارے مواد کو سمیٹ کر تنقید کے ارتقا پر انھوں نے اپنے تحقیقی مقالے کی بنیاد رکھی تھی۔

آئیے ہم رشید حسن خاں کے تحقیقی کلت (cult) کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے ان کی تحریروں سے رجوع کرتے ہیں۔ وہ تنقید اور تحقیق کو دو الگ الگ اکائیوں سمجھتے ہیں اور ان کے درمیان ہونے والے اشتراک عمل کو وہ بالکل قبول نہیں کرتے ہیں:

”تحقیق کا مقصد حقائق کی دریافت ہے، اس لیے ایسے موضوعات جن میں تنقیدی تعبیرات کا عمل دخل ہو، تحقیق کے دائرے میں نہیں آتے۔ تنقیدی صداقت، تنقیدی تعبیرات کا نتیجہ ہوا کرتی ہے، یہی وجہ ہے کہ ایک ہی مسئلہ پر مختلف لوگ مختلف رائیں رکھتے ہیں، جب کہ تحقیق میں اختلاف رائے کی اس طرح گنجائش نہیں۔ اس زمانے میں یہ رجحان فروغ پا رہا ہے کہ تحقیقی مقالوں کے لیے ایسے موضوعات منتخب کیے جائیں جو اصلاً تنقید کے دائرے میں آتے ہیں۔ یہ تحقیق اور تنقید دونوں کی حق تلفی ہے۔ تنقید کے مقابلے میں تحقیق کا دائرہ کار محدود ہوتا ہے۔ تحقیق، بنیادی حقائق کا تعین کرے گی اور ان کی مدد سے ایسے نتائج نکالے جائیں گے جن میں شک یا قیاس یا تاویل یا ذاتی رائے کا عمل دخل نہ ہو۔ اھذا نتائج میں جہاں سے تعبیرات کی کارفرمائی شروع ہوگی اور ان پر مبنی اظہار رائے کا پھیلاؤ شروع ہوگا وہاں تحقیق کی کارفرمائی ختم ہو جائے گی۔“ (۳)

رشید حسن خاں کے تحقیقی تصور کی مزید وضاحت کے لیے ہم ان کا ایک اور بیان درج کریں گے جو ان کے تحقیقی نقطہ نظر کو زیادہ بہتر طور پر بیان کرے گا۔ تحقیق و تنقید کے درمیان وہ فرق اور فاصلہ دیکھتے ہیں۔ یہی فرق ان کی تحقیق کے متعلق کچھ سوال اٹھاتا ہے۔ اقتباس طویل ہے مگر معنی خیز ہے:

”میرے ایک فاضل دوست نے ایک بار دو ادبی گفتگو میں اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ اس زمانے کی ایک قابل ذکر بات یہ بھی ہے کہ تنقید و تحقیق کا درمیانی فاصلہ کم ہوا ہے اور ان دونوں کی سرحدیں ملنے لگی ہیں۔ یہ بات اس حد تک قویج ہے کہ اب تنقید نے تحقیق کی واقعی اہمیت کو محسوس کیا ہے، لیکن چون کہ بنیادی طور پر یہ دو مختلف موضوع ہیں اس لیے ان میں اس طرح کی نزدیکی کبھی نہیں ہو سکتی کہ ان کی سرحدیں مل جائیں۔ جس دن ایسا ہوگا اس دن تحقیق پر حرف آ جائے گا۔

بات یہ ہے کہ تنقیدی رائیں، تحقیق کے فراہم کیے ہوئے مواد پر مبنی ہو سکتی ہیں، لیکن تنقیدی رخ پر اعتراض نتائج میں ہمیشہ اختلاف رائے رہے گا۔ کیوں کہ تنقیدی رخ پر مزید کا جس طرح تعین اور اعتراض عمل میں آتا ہے، اس کا بڑا حصہ تعمیری ہوتا ہے اور یہ مسلم ہے کہ تعبیر کا اختلاف ہمیشہ کارفرما رہے گا اور اسی کے اثرات سے ایک ہی بات کے متعلق مختلف ناقدین

مختلف راہوں کا انتخاب کرتے ہیں، جب کہ تحقیق میں اس طرح کے اختلاف رائے کی گنجائش نہیں۔ کیوں کہ وہاں تعبیرات و تفسیریں شامل نہیں ہوتیں۔ تحقیق میں اختلافات، حقائق کے تعین پر ہوتے ہیں اور ان حقائق کے استخراج پر، جو بغیر متعین حقائق کی بنا پر اخذ کیے گئے ہوں، اگر حقائق متعین ہیں تو تحقیقی حدود کے اندر جو نتائج اخذ کیے جائیں گے، وہ بھی متعین ہوں گے۔ جب اخذ نتائج میں تحقیقی تعبیر کا اثر شامل ہوگا تو اختلاف کی کمریں پیدا شروع ہو جائیں گی۔ نتیجہ سے تنقید و تحقیق کے رستے الگ ہو جاتے ہیں۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ تنقید جن موضوعات کو اپناتی ہے اور جن امور کی نشان دہی کرتی ہے اور اس کے لیے جس اسلوب کو اختیار کرتی ہے، یہ سب چیزیں تحقیق کے دائرے سے باہر ہیں۔ ثقافت اور تحقیق دو مختلف راہوں کے راہی ہوتے ہیں۔ ثقافت تحقیق کے نتائج کے بغیر بہت سی صورتوں میں اپنا کام انجام نہیں دے سکتا، لیکن تحقیق تنقید کے نتائج سے بے نیاز ہوتا ہے۔ اس فرق کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ غرض، قیاس، تعبیر، تاویل اور فوق، یہ سارے اجزاء تنقید کے لیے اہم حیثیت رکھتے ہیں، جب کہ تحقیق میں یہ اعتبار احوال کے سوا اور کسی کام نہیں آسکتے۔“ (۴)

رشید حسن خاں کا ایک مسئلہ تو حقائق کے کلیتہ (cult) سے تعلق رکھتا ہے اور دوسرا مسئلہ تحقیق و تنقید کو دو جداگانہ ڈھانچوں سمجھ کر ان کے درمیان خلط پیدا کرتا ہے۔ وہ تحقیق و تنقید کے درمیان کسی ربط یا معنویت کے قائل نہیں ہیں۔ اس مسئلہ پر روشنی ڈالنے کے لیے ہم یہاں تحقیق و تنقید پر کچھ باتیں کریں گے۔

اس میں شک نہیں کہ تحقیق اور تنقید دو الگ الگ شعبے ہیں۔ دونوں اپنے اپنے طور پر آزاد ہیں۔ اپنا اپنا دائرہ کار رکھتے ہیں۔ ان کے پیراؤں اور مختلف ہیں۔ تحقیق کا تعلق بالعموم ماضی، ماضی کی تاریخ، ادوار، اصناف اور مصطلحین کے کام سے ہوتا ہے۔ تنقید ماضی اور حال کے کام سے تنقیدی بحث کرتی ہے اور تحقیق سے برآمد ہونے والے حقائق کی تعبیر سے بصیرت افزائی پیدا کرتی ہے۔ ہم نے کہا ہے کہ دونوں الگ الگ شعبے ہیں۔ تحقیق اور تنقید کی تعریف سے اس بات کی وضاحت ہو سکے گی۔ تحقیق کے متعلق بنیادی بات یہ ہے کہ تحقیق حقائق کی تلاش کا نام ہے۔ تحقیق حقائق و واقعات کے معبر یا غیر معبر ہونے کا نام بھی ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ تحقیق بات کی صداقت یا سچائی کو معلوم کرنے کا عمل ہے یعنی تحقیق ماضی کے اندر جڑے میں چھپے ہوئے حقائق کی تلاش اور ان کے مصدق یا غیر مصدق ہونے سے عبارت ہے، مثلاً ”خاق باری“ کا مسئلہ، دلی اور شاہ کلشن کے مابین قاری اسالیب کو اردو میں استعمال کرنے کی روایت، اس روایت کی حقیقت کیا ہے؟ یہ کیا جاتا تھا کہ ”معراج العاشقین“ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی تصنیف ہے مگر جدید دور میں معلوم ہوا کہ حقیقت کچھ اور ہے۔

ادبی تنقید کی حیثیت اور تحقیق سے مختلف ہے۔ ادبی تنقید حقائق کی تلاش نہیں کرتی، ادبی تنقید حقائق اور واقعات کے معبر، مصدق یا غیر مصدق ہونے کا فیصلہ بھی نہیں کرتی اور نہ ہی مصطلحین کے کوائف فراہم کرتی ہے جب کہ تحقیق کا فرض مصطلحین کے کوائف معلوم کرنے کا نام ہے۔

ادنیٰ تنقید اسی شعبہ کا نام ہے جس میں کسی فن پارے کے محاسن اور معائب بیان کیے جاتے ہیں۔ تجزیہ و تفسیر کی جاتی ہے۔ جمالیاتی عناصر سے بحث ہوتی ہے۔ فن پارے کے علاوہ، استعارے، علامتیں ذریعہ بحث آتی ہیں۔ کسی فن پارے کو اس کی صفت کے اعتبار سے مسئلہ معیارات کے مطابق پرکھا جاتا ہے۔ تنقید میں فن پارے کی سابیحات کو بھی دیکھا جاتا ہے اور پھر اس کی مجموعی قدر و قیمت کا تعین کیا جاتا ہے۔

تحقیق و تنقید اگرچہ دو جدا گانہ شعبے ہیں مگر اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ ادب میں ان دونوں شعبوں کا آپس میں اشتراک ممکن نہیں ہے۔ اس میں شک کی کوئی گنجائش نہیں ہے کہ تحقیق حقائق کی شکل میں خام مال فراہم کرتی ہے اور ان حقائق کے تنقیدی تجزیے سے کوئی وزن یا کوئی بصیرت افراد تصور (concept) پیدا ہوتا ہے۔ یہ دونوں شعبے ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔ ان دونوں کی باہمی شراکت ہی سے ادب کی ایک معنی خیز تصور وجود میں آتی ہے۔ یہ حسن اتفاق ہے کہ اس وقت ہمارے پاس محمود شیرانی کا ایک ایسا اقتباس موجود ہے جس میں شہل بند اور دکنی مصوری کی تحقیق اور ان کی تنقید اور تنقید سے پیدا ہونے والی بصیرت افراد تجزیہ نظر آتا ہے۔

اقتباس کی پہلی دو سطور کامل قلم ہے:

”طن مصوری میں دبستان دکن بہ لحاظ مجموعی دبستان اکبری کا مقلد ہے جو اپنے پیش رو دبستان حرات کا اتباع کرتا ہے۔“ (۵)

مندرجہ بالا بیان اس بات کی شہادت دے رہا ہے کہ فاضل محقق نے حقائق کے طور پر ’دبستان اکبری‘ اور ’دبستان دکن‘ کی مصوری کے فن پاروں کا گہری نظر سے تحقیقی مطالعہ کیا ہے اور حقائق کے مطالعہ سے وہ اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ مصوری کا دکنی دبستان، اکبری دبستان کی فنی تقلید کرتا ہے اور خود اکبری دبستان بھی حرات کے دبستان کا اتباع کرتا رہا ہے۔ گویا اکبری دبستان کے حقائق کا انھوں نے حراتی دبستان مصوری سے تقابلی جائزہ لینے کے بعد یہ رائے دی تھی جس سے ایک بصیرت افراد نقطہ نظر پیدا ہوا تھا۔ یہ تحقیق اور تنقید کے مشترکہ عمل کی سنی تھی۔ ہم اس جگہ ایک بار پھر وضاحت کریں گے کہ حقائق صرف اعداد و شمار ہی کا نام نہیں ہے، اس سے بڑھ کر اور بھی کچھ ہے۔ جیسے مصوری کے نمونے ہوں یا خطاطی کے، نقاشی ہو یا پچی کاری، یا کچھ اور، یہ ساری چیزیں ’حقائق‘ ہی کی شکل ہیں۔ ان کو حقائق تسلیم نہ کرنے کا مطلب حقائق کے دائرے کو محدود کرنے کی کوشش ہے۔ محمود شیرانی نے اپنے تجزیہ کو جس خوش گو اور تنقیدی اسلوب میں بیان کیا ہے، اسے ہم یہاں درج کرتے ہیں۔ تحقیق کو محض معروضی سادگی کے جس اسلوب سے منسوب کیا جاتا ہے، شیرانی کا اسلوب بہت کچھ سیکھنے کی دعوت بھی دیتا ہے:

”طن مصوری میں دبستان دکن بہ لحاظ مجموعی دبستان اکبری کا مقلد ہے جو اپنے پیش رو دبستان حرات کا اتباع کرتا ہے۔ پر شکوہ عمارات، قدرتی مناظر، صحرا و باغ، محل و ریاضیں، سبز و لب جو، بیور و دھوش، میدان جنگ اور کوہستانی مناظر کے پیش کرنے میں دبستان اکبری بہت پیش پیش ہے۔ فتح پور بنگاری کے قدرتی مناظر اور عمارات اکبری مصوری کے پیش نظر ہیں اور ان

کو، اکثر اوقات کثرت تکرار کے طوف سے بے خبر، عالم رنگ و نقش میں ہار بار پیش کرتے ہیں۔ دور افق میں پہاڑوں کی ٹنگریاں اور چٹروں کی چٹائیں دکھائی جاتی ہیں جن کی تڑپ اور اٹھار میں مصو دین خاص اہتمام سے کام لیتے ہیں۔ چٹانوں کے دامن میں سبزہ زار ہے جس کے گرد سبز بھال دور و نزدیک نظر آتے ہیں۔ نیلگوں آسمان میں غرب ہونے والے آفتاب کی ناقراں شعاعوں نے ایک درمی دریا کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ اس غم سبز اور نیلگوں سراب میں ہمیرا لیتے والے پرندے قطار در قطار اپنے آشیانوں کو جاتے نظر آتے ہیں۔ سب سے بلند چٹان پر ایک پھاڑی کھرا اپنی پوری عظمت کے احساس کے ساتھ ذمہ قدم دلو یوں پر ایک ٹٹو لفظ انداز ڈال رہا ہے۔

قریب قریب یہی خط و خال دبستان دکن میں بھی کسی قدر تبدیلی کے ساتھ ہیں جو مقامی خصوصیات کی مناسبت سے نشو و نما پاتے ہیں، تڑپ اشیا، لہاس، چرے کا طبع بعینہ دی ہے، ابست انسانی جسم کے دو اعضا کے اٹھار میں وہ مختلف ہے۔ دکن نے آنکھ کو کنار کے ساتھ تھپے دی ہے، سینے کو بہت اٹھار ہے اور کمر کو بہت بڑک بنا دیا ہے۔ دکنی فحاش خاص خاص تصاویر پر اپنا زور قلم دکھاتا ہے اور اکثر تصاویر کو ایک قابل دم اور طیر تخیل یافتہ حالت میں چھوڑ کر آگے بڑھ جاتا ہے۔

ایک امر میں ہندوستانی مصو دہرانی فحاش پر تفوق رکھتا ہے، وہ یہ ہے کہ اہرانی مصو دہرانی کے اعتبار سے، برخلاف اہرانی شاعر کے ایک محدود سرمائے کا مالک ہے۔ اہرانی کی قدرتی سرسبزی، چار فصلیں، ہائیات کی کثرت، گل و ریاحین کی بہتات، طیور و وحش اور قدرتی مناظر کی افراط سے تو یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہاں کا مصو دہر ش اپنے ملکی مناظر اور گرد و پیش کی فضا میں اپنی تصاویر کو بے انتہا تفاوت مناظر اور جذبات کا دلکش مرتق بنا دیتا ہوگا، لیکن انفس سے دیکھا جاتا ہے کہ اس کی قوت تخیل نہایت محدود ہے۔ وہ قدرت کی دل فریب اشیا پر نظر نہیں ڈالتا، اپنے گرد و پیش فطرت کے اہلی نمونوں سے کوئی رابطہ نہیں رکھتا۔ اس کے فحش نظر وہ مرتقے ہیں جو ساتویں اور آٹھویں صدی ہجری کے مولوی اور تیموری دبستان سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ نمونے بجائے خود ہر قسم کے تخیل سے عاری ہیں اور اہرانی مصو دہر کی معراج یہی ہے کہ وہ ان نمونوں کی تقلید کرے۔ جس طرح شعر میں اہرانی شاعر تقلید کا پابند ہے، یہی حالت وہاں کے مصو دہر کی ہے۔ ہندوستان میں شاعر اگرچہ اہرانی شاعری کا مقلد رہا ہے لیکن برخلاف اس کے ہندی مصو دہر نے اپنے آپ پر تقلید کی زنجیروں کا سلسلہ برپا نہیں کیا۔ مجیزہ فطرت اس کے فحش نظر ہے اور قدرتی مناظر کی طرح اس کا تخیل بھی غیر محدود ہے۔ وہ فطرت کے نمونوں کو خواہ چھوٹا ہو یا بڑا، اہم ہو یا غیر اہم نہایت نور کے ساتھ مطالعہ کرتا ہے اور اس کی حشال کو نقش و رنگ کے

واسطے سے صوفی قرطاس کے حوالے کر دیتا ہے۔ (۶)

تحقید و تحقیق کو دو الگ الگ خانوں میں تقسیم کرنے اور ان کے درمیان کسی بھی اشتراک و احتیاج و اتصال سے انکار کرنے کے باعث رشید حسن خاں کا دائرہ کار محدود ہوتا چلا گیا تھا۔ اس وجہ سے ان کے ہاں جو مسائل پیدا ہوئے، انہیں بیان کرنے کے لیے ہم اس جہز سے پرہیز کریں گے جو انہوں نے ڈاکٹر جمیل جانبی کی "تاریخ ادب اردو" پر لکھا تھا۔ جہز کے ابتدائی حصہ میں وہ لکھتے ہیں:

"تاریخ ادب اور عقیدہ ادب، یہ دو مستقل موضوعات ہیں، لامحالہ ان کے دائرے بھی الگ الگ ہوں گے اور طریق کار بھی مختلف ہوگا۔" (۷)

رشید حسن خاں یہ لکھتے ہیں کہ تاریخ ادب اور تحقید ادب دو الگ الگ شعبے ہیں۔ ان کے دائرہ ہائے کار مختلف ہیں۔ تاریخ ادب، ادبی تاریخ کی کہانی سناتی ہے اور ادبی تحقید ادب پاروں کا تجزیہ کرتی ہے اور ان کی قدردانی کا تعین کرتی ہے۔ رشید حسن خاں ہوں پاکستانی چند دہائیوں کی ادبی تاریخ کو ادبی تحقیق کی کتاب قرار دیتے ہیں یعنی ادبی تاریخ مستند سوانحیات، واقعات اور ادبی کارناموں کی ایک مستند دستاویز ہوتی ہے جس میں تحقیدی عمل تقریباً سرسری سا ہوتا ہے۔ گیان چند نے "تاریخ ادب اردو" کی جو پانچ جلدیں سید حفیظ کے تعاون سے تیار کی تھیں، وہ ہمارے بیان کی شہادت کے لیے کافی ہیں۔

رشید حسن خاں انتہائی باخبر انسان تھے مگر حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ بیسویں صدی کے ریل آخر میں بھی سماجی علوم اور ادب و فن میں شعبہ جاتی (Interdisciplinary) اشتراک و عمل کو قبول کرنے کے لیے تیار نہ تھے۔ دراصل مسئلہ یہ تھا کہ وہ حقائق کی تحقیق کے متعلق تھے۔ ادب کی تاریخ ہو یا کوئی اور ادبی شعبہ، وہ ان کو صرف حقائق کی بینک لک کر دیکھنے کے عادی ہو چکے تھے۔ تحقید و تجزیہ کے عمل کو وہ تحقیق کا حصہ ہی نہ سمجھتے تھے۔ اس وجہ سے ان کے ہاں کئی مسائل پیدا ہوئے۔ جانبی صاحب کی کتاب پر جہز کرتے ہوئے ان ہی اسباب کی بنا پر انہوں نے ادبی تاریخ اور ادبی تحقید کو دو جداگانہ شعبے قرار دے دیا مگر یہ نہ سوسچا کہ ادبی تاریخ میں اگر ادبی تحقید کا عمل کارفرما نہ ہوا تو ادبی تاریخ کی فنی قدردانی کا تعین کیسے ہو سکے گا۔ بیسویں صدی میں شعبہ جاتی حد بندوں (Compartmental Studies) کا دور ختم ہو چکا تھا۔ ادبی تاریخ ادب کی محدود حد بندوں سے نکل کر سماجی علوم کے متعلق شعبوں سے استفادہ شروع کر چکی تھی۔ ادبی تاریخ کا تجزیہ کرنے کے لیے فلسفہ، نفسیات، معاشیات، بشریات، ریاضیات، سماجی، اقتصادی اور تاریخی، سیاسی تاریخ اور دوسرے علوم کا استعمال کیا جانے لگا تھا جس سے اب ادبی تاریخ ایک بڑے دائرہ میں نظر آنے لگی ہے مگر رشید حسن خاں اس تبدیلی کو قبول کرنے کے لیے تیار نہ تھے۔ ڈاکٹر جمیل جانبی کی کتاب پر انہوں نے جو طویل جہز تحریر کیا تھا، وہ اکسٹھ صفحات پر مشتمل تھا۔ ان صفحات میں بہ مشکل نصف صفحہ ایسا ہوا جو تاریخ ادب کی تحقید کہا جاسکتا ہے۔ کیا ان کے نزدیک ادبی تاریخ کا کوئی تصور موجود تھا؟ کیا انہوں نے جہز کرنے سے پہلے ادبی تاریخ کو Define کیا تھا؟ ایسا ہرگز نہیں کیا گیا۔ انہوں نے کتاب کے فنی حقائق کی طرف دیکھنے کی دھم بھی گوارہ نہ کی۔ وجہ یہ تھی کہ وہ تاریخ ادب کو تحقیقی حقائق کا مجموعہ سمجھتے تھے۔



جانے لگی تھی۔ جدید تحقیق کے اس قسم کے مطالعات میں حقائق متون کے حقیقی جائزوں سے فراہم ہوں گے۔ "دکنی ادب کی ثقافتی تاریخ" کا مطالعہ دکنی متون سے حاصل ہونے والے حقائق سے کیا جائے گا۔ محمد علی قلعہ شاہ کی تفصیلات اور اس دور کی مشنریاں اس نوعیت کے کام کے لیے اہم ماخذ کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اردو ادب میں فی الحال جس ادیب نے ادبی سماجیات اور اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ کا تصور پیش کر کے اسے عملی شکل دی ہے، وہ ڈاکٹر محمد حسن ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن نے "اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ" قلم بند کی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن اعداد و شمار کی تاریخ کے محقق تو نہ تھے مگر ادبی تاریخ کے ایک صاحب نظر نقاد اور محقق ضرور تھے۔ متون کے مثبت مطالعہ نے ان کے اندر تاریخی شعور کا نادر اور اک پیدا کیا تھا۔ متون کی تحقیق سے ملنے والے حقائق اور حقائق کے تاریخی شعور سے انھوں نے اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ کی جو تعبیرات پیش کی ہیں وہ توجہ طلب ہیں اور حقائق کی تاریخ کے نئے اور اک مثالیں پیش کی ہیں۔ جدید تحقیق کا ایک عمل تو روایتی تحقیق کی طرح حقائق کی دریافت ہے اور دوسرا عمل جدید تحقیق کا ہے یعنی حقیقی حقائق کی تعبیر۔۔۔ غور سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ حقائق کے اندر سماجیاتی صداقتیں گھومنا پھرتی ہیں، کسی دانش ور محقق کا کام ان کو بیدار کرنا ہوتا ہے۔ اس کا ڈن حقائق کی نئی تعبیر کرنا ہے اور وہ بہت کچھ جو ان دیکھا ہوتا ہے، یہ ڈن ہمیں وہ سارا ماحول دکھا دیتا ہے۔ تحقیق میں حقائق کو مطلق حقائق سمجھ لینے کا مطلب یہ ہے کہ ہم نے تحقیق کی اگلی منزلوں کو نظر انداز کر دیا ہے اور حقائق سے دریافت ہونے والے نظروں سے تحقیق کو محروم کر دیا ہے۔ جدید تحقیق اس بات کو قبول نہیں کرتی۔ جدید تحقیق حقائق کی تعبیرات سے تاریخ کے خاموش اور گم شدہ گوشوں کو ازسرنو روشنی عطا کرتی ہے، یوں تاریخ نئے سرے سے سانس لینے لگتی ہے۔ ہم یہاں حقائق سے پیدا ہونے والی جدید تحقیق کی ایک مثال پیش کریں گے۔ تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ وسط ایشیا، مغربی ایشیا اور عرب علاقوں کو منکلوں نے شدید طور پر جلاہ و برباد کیا تھا۔ ان خطوں کے بے شمار قبیلہ لوگوں نے ان اودار میں ہندوستان کا رخ کیا تھا۔ یہ سلسلہ صدیوں تک جاری رہا تھا۔ اکبر کے زمانے میں وحدت ادیان، ملکی وقوی وحدت اور ہم آہنگی کے تصورات عجزی سے پروان چڑھے تھے۔ تاریخ کے اس عمل نے تہذیب و ثقافت، ادبیات اور مذہب و فکر پر کیا اثر ڈالا تھا۔ ڈاکٹر محمد حسن اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ میں اس کا تجزیہ حقائق کے گہرے مطالعے کے بعد پیش کرتے ہیں:

"اس صورت حال نے مختلف ادبی روایات کو چاروں طریقوں پر متاثر کیا۔ ایران اور وسط ایشیا سے آنے والے شاعروں کے کلام میں ہندوستانی اثرات نے شہک بھری کو جنم دیا۔ ہندوستان کی علاقائی زبانوں میں خصوصاً مروج بھاشا میں فارسی اثرات نے شعری صافی اور مگر تہذیبی کی وہ صورتیں پیدا کر دیں جنہیں رفتی کمال کی کارگیری اور نفاست سے تعبیر کیا جاتا ہے اور جس کی اعلیٰ ترین مثال بہاری کے دہوں میں ملتی ہے کہ ہر دو ہے کی کئی کئی طریقوں سے تعبیر کی جا سکتی ہے۔ تیسرے رشتہ یا اردو شاعری کا دواغ ہوا اور اس شاعری نے ملک کی سیکولر مدنی تہذیب کی روایت کو اپنا کر اسے بین الاقوامی پلجر کا حصہ بنا دیا اور جو تھے گہرے کی گہری اور

دکن میں احمد نگر، بیجا پور اور گول کنڈہ میں دکنی اردو کی نظم اور نثر نے ہندوستان اور ایران کے کلاسیکی و خیروں کو اس نئی مدنی مرکزیت کی زبان میں اُجالانے کی کوشش کی۔ طوطا کہانی شک متی کا روپ ہے تو رتھ پدم سیدھ جانشی کی پداوت کا۔ سب دس میں پربودھ چندر اورے کا نکس ہے تو ہست زلیخا میں عرب روایات کا۔ محمد گلی قطب شاہ ہارہ بیاریوں پر نظمیں لکھتا ہے حافظ کے طرز کی عشق فزلیں تصنیف کرتا ہے اور اپنے علاقے کے جواہروں کے ساتھ ساتھ ملک کیر اور بین الاقوامی جواہروں مثلاً نوروز پر بھی نظم فرمائی کرتا ہے۔ محمد شاہ کے دور میں لباس سے لے کر خون لیلیٰ تک میں ہندوستانی عناصر کو غلبہ حاصل ہونے لگا۔ مصوری میں راجست طرز ابھرا، موسیقی میں بنگلہ پادنگولا اور اوارنگ اور سدا رنگ کی خیال گانجی، رقص میں ہندوستانی عناصر کا عروج، فنِ تعمیر میں مسطور بنگلے کے مقبرے کی طرز کی ہندوستانی۔۔۔ اور دلی میں قاری مشاعرے کے بھانے اردو محاشقوں کا رواج، قوانین اور ارباب نشاط میں اردو، اور دلی کے دیوان کے دلی آنے سے حاتم، آبرو، مظہر، ہاں، چائناں، بانی، بکرنگ اور یک رو کے ذریعے اردو غزل کی مقبولیت جس نے قاری سے لطافت تو لی مگر برج اور سبک ہندی سے ابہام کی طرز اُڑا کر اپنی مقبولیت کا سامان پیدا کر لیا۔ یہ دکن سے اس ادبی زبان کی بازیافت تھی جو مدنی مرکزیت کی روایت میں بجلی تھی اور جس کی غیر حاضری میں امیر خسرو کے بعد سے شالی ہندی ادبی ضرورت برج بھاشا اور اودھی پوری کر رہی تھیں۔<sup>(۹)</sup>

اکیسویں صدی کے آغاز تک اردو کے بڑے محقق تنقید اور تحقیق کے شعبہ میں کسی اشتراک عمل کے قائل نہ تھے۔ وہ تحقیق میں تنقید کے عمل کو برداشت کرنے کے لیے بالکل تیار نہ تھے۔ ہم یہاں گیان چند کا ایک اقتباس درج کرتے ہیں:

”بموجودہ سنوں کے قواعد میں تحقیق میں جو ایک شن ہوتی ہے پرانے یا معلوم حقائق کی نئی تشریح۔ اسی کے ساتھ دامن میں تنقید، تحقیق میں درامداد ہو جاتی ہے۔ بموجودہ سنوں کی سندی تحقیق کے لیے ایسے موضوعات لیے جاتے ہیں جو محض اقداری و لکری ہوتے ہیں، ان کا تحقیق کہلانا مستحب ہے۔“<sup>(۱۰)</sup>

گیان چند کا بیان ظاہر کر رہا ہے کہ وہ اقدار اور فکر سے تعلق رکھنے والے حقیقی کام کو تحقیق کے دائرہ کار سے خارج سمجھتے ہیں لیکن وہ بھی رشید حسن خاں کی روایت کے مطابق واقعات و سنین کی دریافت کو حقائق کی دریافت قرار دیتے ہیں اور ان حقائق کی تنقیدی تعبیرات کو وہ تحقیق نہیں سمجھتے ہیں۔

اب ہم اس بات کی مزید وضاحت کریں گے کہ حقائق صرف واقعات و سنین ہی کا نام نہیں ہے۔ یہ تعریف حقائق کے کردار کو محدود کر دینے کے مترادف ہے۔ حقائق اس چیز کو بھی کہتے ہیں جو سنین کے مواد اور تجزیہ سے برآمد ہوتی ہے۔ حقائق کے حصول کا بنیادی ذریعہ دستاویزات ہیں۔ دستاویزات کے جائزہ اور تجزیہ سے حقائق



برآء ہوتے ہیں۔

متون کے مواد اور تجزیہ سے صرف واقعات دشمن ہی کو برآء نہیں کیا جاتا ہے، اس تجزیہ سے کسی مسئلہ کے بارے میں تحقیقی حقائق بھی برآء ہو سکتے ہیں۔ اس بات کا انحصار تو مختلے محقق پر ہے کہ اس کے تجزیہ کا اصل مقصد کیا ہے۔ کیا وہ کسی مصنف کے دشمن دریافت کرنے کے لیے کوشاں ہے یا اس کی دل چاہی کا محور اس کی زندگی کے واقعات ہیں یا پھر کسی متن کے تجزیہ سے وہ تحقیقی حقائق تک پہنچنا چاہتا ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لیے ہم یہاں ایک مثال درج کرتے ہیں۔

محمد حسین آزاد نے "آب حیات" میں بہادر شاہ ظفر پر یہ الزام لگایا تھا کہ ان کے کلام کا کثیر حصہ ذوق کا کہا ہوا ہے۔ اس بات کی گونج دقوں تک ادنیٰ دنیا میں گونجنی رہی ہے۔ "آب حیات" کی اشاعت ۱۸۸۰ء میں ہوئی تھی اس زمانے تک پورے ہندوستان میں ذوق کے نام کا ڈکٹاںج رہا تھا، اس لیے آزاد کی بات پر یقین کر لیا گیا تھا۔ وہ دور آزاد کی پھیلانی ہوئی گرم راہی کے باعث اس بات پر یقین رکھتا تھا کہ ظفر تو بس نام کا شاعر تھا، اصل کام تو ذوق تھا۔ ۱۹۹۰ء کی دہائی کے آخر میں جب میں اپنی کتاب "اردو ادب کی تاریخ" میں بہادر شاہ ظفر پر کام کر رہا تھا تو مجھے آزاد کے لگائے ہوئے الزام کی حقیقت جاننے کا موقع ملا۔ میں نے ذوق اور ظفر کے شعری متون میں اشعار کی خارجی اور داخلی سطحوں کا دقیقہ نظر سے مطالعہ کیا چنانچہ دونوں شاعروں کے متون کے تقابلی جائزے سے جو تحقیقی حقائق برآء ہوئے وہ آزاد کے بیان کی نفی کر رہے تھے۔ میں ایک طویل اور صبر آزماسر کر کے ان حقائق تک پہنچا تھا۔ میں یہاں اس طویل مطالعہ کے کچھ حصے پیش کروں گا جن سے حقائق کے حلقی سرے موقف کی وضاحت ہو سکے گی کہ صرف اردو ادب کی تحقیق ہی سے نہیں متون کے تحقیقی جائزے سے بھی تحقیقی حقائق برآء ہو سکتے ہیں۔ رشید حسن خاں نے مطلق حقائق کا جو کلفٹ (cullt) بنایا تھا اس کے ورثے اس قسم کے حقائق کا حصول ممکن نہیں تھا۔ میں "اردو ادب کی تاریخ" سے کچھ اقتباسات یہاں درج کرنے کی اجازت چاہوں گا:

"دونوں شعرا کا تجزیہ کریں تو ان کے جداگانہ رنگوں کی واضح طور پر گواہی ملتی ہے۔ ذوق خشک رنگوں کا شاعر ہے۔ وہ اخلاقیات، زندگی کی عمو صدقوں اور معاشرتی مسلمات کا شاعر ہے۔ ذوق جذبے اور احساس کی اس آنچ کا مظاہرہ نہیں کر سکا جو ظفر کی شاعری کا امتیاز ہے۔ ظفر کے اندر سے لگتی ہوئی گہری اداسی، تنگی اور تنہائی اسے شعری حرارت سے بالابال کرتی ہے۔ ان آوازوں میں ملیدہ آواز کی شدید بے بسی کا عالم ہاک کرب بھی موجود ہے۔

ظفر کی شعری عظمت کا ثبوت اس کے ملاحق کلام میں موجود ہے۔ "فقس"، "تو نچر"، "پندہ"، "زعمان" اور "بارغ" ایسی علامتیں ہیں جو دیوان اول سے تسلسل کے ساتھ دیوان چہارم تک اس کے تخلیقی عمل میں آ کے جوہری رہتی ہیں۔ یہ ظفر کی کلیدی علامتیں ہیں اور اس کی شناخت اور الطراوت کا ثبوت ہیں مگر ذوق کے دیوان میں ان علامتوں کا سیاسی و سماجی سیاق و سباق سرے سے غائب ہے۔

اس بات کا جائزہ لینے کے لیے ظفر کا کلام ظفر ہی کی تخلیق ہے، ہم کلیات ظفر کے ابتدائی پچاس صفحات سے محبوب اور حقائق محبوب سے وابستہ آیتیں، استعارے، علامتے اور ترکیبیں ایک سرسری جائزہ لے کر درج

کرتے ہیں:

محبوب: دل رہا، مس ناز، خواباں، جاناں، بہت شیریں دہن، وحشی نگاہ، رشک نکستاں، گلابی پوش، چشم مست، قاحل،  
مہر لگا، نگار، پری زاد، چلاو، کافر صم، نور جمال، بہت کافر، عشوہ گر، ماہ چکر، غیرت گل، شکار آغلن، نادرک  
گلن۔

چشم: چشم دل بر، چشم سہ مست، خانہ چشم، نکس چشم، چشم آہو، گردش چشم بیاں، ایوان چشم، چشم پر آب، چشم سے  
مگوں، چشم وحشی، چشم رنقاں۔

ایرو: تنچ ایرو، چکن ایرو، طاق ایرو۔

مڑگاں: مڑگان تر، حیر مڑگاں، دامن مڑگاں، نکس مڑو، تنچ مڑگاں، دست مڑگاں، نادرک اندازی مڑگاں، شتر  
مڑگاں، اپر مڑگاں، نوک مڑگاں۔

زلف: زلف مشکیں، زلف دو تار، مریدان زلف کافر، زلف غبرافشاں، تاب زلف، زلف عرق آلود، زلف  
پر چمن، حلقہ زلف، زلف گرہ گیر، مچوہ دریاے حسن، زلف مشک تاب، زلف معطر، اسیر زلف، کوچہ  
زلف۔

دل: دل صد چاک، داغ دل سوزاں، زخم دل، دل بے تاب، دل بے کس، شیشہ دل، آئینہ دل، طائر دل،  
جان دل، کشتی دل، صحراے دل، دل آدم، خانہ دل۔

ظفر کے حادوں، تیشوں اور ترکیبوں میں محبوب کی جو تصویر بنتی ہے، لائق کا خلیہ اس دنیا  
کے قریب سے بھی نہیں گزر سکا ہے۔ آذوقہ نے استاد بہت ہی کے زور میں ظفر پر جو احرام لگایا تھا،  
آج وہ بے حقیقت معلوم ہوتا ہے۔ تاریخ کی ستم قرعہ یہ ہے کہ آج لائق کا کلام بس مہر  
میں جا چکا ہے اور ظفر کا کلام اپنی شہریت اور معنویت کی وجہ سے تیسویں صدی میں زیادہ  
اہمیت اختیار کر چکا ہے۔

ظفر کی انفرادیت کو دیکھنے کے لیے اس کی شعری ذات کو تلاش کیجیے جو خالصتاً اس کی اپنی ہے۔  
اس منفرد شعری ذات کا لائق کی مطا سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ظفر کی شعری ذات میں جمالی،  
اداسی اور یاسیت کی ایک پھلتی دھاتی ہے۔ لائق اس ذات کے طرز احساس ہی سے محروم  
ہے جب کہ بھی طرز احساس ظفر کی کلیدی شناخت بن جاتا ہے۔

وہ شاعری جو ظفر کی شناخت بنتی ہے، اس کا لائق کی شعری روایت سے کوئی تعلق نہیں جاتا ہے۔  
جمالی، بے قراری، قیود وجود، احساس اسیری اور ذات کی اتھاہ گہرائیوں سے جھانکتی ہوئی اداسی  
ظفر کی شناخت ہے۔ (۵)

ظفر بنیادی طور پر رومانوی طرز احساس کا شاعر ہے۔ اس کی شاعری کا منظر نامہ عاشق، معشوق، دشت و صحرا،

ریت، دلچسپی، دلچسپی، بارش، پھول، گرہ زاری، سوز و گداز، داخلیت کی آگ، خم و یاس، حسرت و ناکامی اور قننا جیسے رومانوی موضوعات سے مزین ہے۔ وہ سوز و عشق کی جیسی آنچ کو پیش کرتا ہے۔ اس کے ہاں شدتوں کا اظہار نہیں ہے۔ اس کی شاعری پر پائیدار مستقل طور پر چھائی رہتی ہے مگر رومانوی شاعر کی حیثیت سے وہ مسرت و انبساط، بارش و راز اور زندگی کی جمالیاتی کیفیتوں کا تجربہ بھی کرتا ہے۔ یہی شعری لوساف اسے واضح طور پر ذوق سے مختلف شاعر بناتے ہیں۔ اس لیے اردو کی ادبی روایت میں وہ اپنی شعری افراہیت کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔

رشید حسن خاں اور ان کے دور کے دیگر محققوں کا مسئلہ یہ تھا کہ وہ حقائق کی تحقیق ہی کو تحقیق سمجھتے تھے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان بزرگ محققین کی کاوشوں سے حقائق سے وابستہ اعلیٰ درجے کی تحقیق پیدا ہوئی مگر تحقیق کو اعداد و شمار کی تحقیق تک محدود کر دینے کا نتیجہ یہ نکلا کہ اردو تحقیق کا دائرہ عمل بے حد محدود ہو گیا۔ یہ بزرگ تحقیق میں حقائق سے آگے بڑھ کر بصیرت افروزی اور ذہن (Vision) کی منزل تک نہ پہنچ سکے۔

رشید حسن خاں حقائق کی تلاش یا دریافت کو مقصود بالذات سمجھتے ہیں حالانکہ حقائق کی تلاش مطلق تحقیق نہیں ہے۔ حقائق کی تلاش تو تحقیق کا پہلا مرحلہ ہے۔ اصل تحقیق تو اس کے بعد شروع ہوتی ہے جب کہ ہمارے محدود حقائق ہی کو سب کچھ کہتے ہیں۔

حقیقت ہندی سے دیکھا جائے تو تحقیق کے بارے میں رشید حسن خاں کا نظریہ محدود اور عالمی معیارات سے بہت دور تھا۔ حقائق کی تلاش یا شبہ تحقیق کا اولیٰ مرحلہ ہے اور حقیقی کام کی بنیاد اسی پر استوار ہوتی ہے مگر حقائق تحقیق کی تکمیل نہیں کرتے، حقائق تو تحقیق کے سر کی اہم کڑی ہے۔ صرف حقائق پر زور دینے کا مطلب یہ ہے کہ آپ تحقیق کو اس کے مکمل روپ میں دیکھنے سے گریز کر رہے ہیں۔

جیسا کہ ہم جان کر چکے ہیں حقائق کسی مصنف کی حیات، واقعات، کوائف اور کارناموں کے بارے میں ضروری مواد مہیا کر سکتے ہیں۔ اس قسم کے مواد کو مطلق تحقیق کا نام دے دینے کا مطلب یہ ہے کہ آپ نے تحقیق کو سیکڑ کر دکھ دیا ہے۔ اگر ایک سکالر اردو شاعری پر انجی جمالیات کے اثرات پر تحقیقی کام کرنا چاہے یا اردو داستان کے اساطیری عناصر یا داستانوں میں کایا کلب اور لطیفی پر تحقیق کی منصوبہ بندی کرے یا پھر "اردو ناول میں متوسط طبقے کا ظہور" پر مقالہ لکھنا چاہے تو رشید حسن خاں کے نزدیک یہ تحقیق نہیں ہو گی کیوں کہ اس میں تنقید کا مکمل عمل ہوگا۔ مسئلہ یہ ہے کہ سکالر نے اگر انجی جمالیات پر تحقیق کرنی ہے تو اسے انجی جمالیات کے تصورات اور اس کے ارتقا پر تحقیقی کام کرنا ہوگا۔ اسی طرح سے اگر موضوع داستان کے اساطیری عناصر ہے تو اسے اول اساطیر کی تحقیق کا مرحلہ طے کرنا ہوگا اور پھر اساطیر کو داستان میں تلاش کر کے ایک تحقیقی زاویہ نظر بنانا ہوگا۔ یہی صورت ناول اور متوسط طبقے کا ظہور میں پیش آتی ہے۔ اس میں سکالر کو انیسویں صدی کے نصف آخر میں ہندوستان کے کلونٹل نظام اور تعلیم کے اثرات کے باعث سماج میں متوسط طبقے کے ظہور پر تحقیق کرنا ہوگی اور پھر اردو ناول میں اس طبقے کی صورت پر تحقیقی کام انجام دینا ہوگا۔ جدید تحقیق میں اس قسم کے مطالعات پر تحقیقی کام ہو رہا ہے مگر رشید حسن خاں کے نزدیک یہ تحقیق، تحقیق نہیں ہو گی کیوں کہ وہ مطلق حقائق کے قائل ہیں۔

آج کے دور میں بین الشعبہ جاتی تحقیق ہو رہی ہے۔ ادب میں سیاست، تہذیب، فلسفہ، معاشیات اور بے شمار دوسرے علوم کے اشتراک عمل سے تحقیق کی جاتی ہے۔ رشید حسن خاں اسے تحقیق نہیں سمجھتے تھے۔ ہر قسم کے تنقیدی موضوعات کو وہ تحقیق کے دائرہ کار سے خارج قرار دیتے تھے۔

یہ بات لائق تحسین ہے کہ انھوں نے حقائق کی تحقیق کو اپنی ترین معیارات تک پہنچایا۔ ان کی بے باک تنقید کے باعث سکالرز زیادہ محنت سے کام کرنے لگے تھے۔ ان کی اس تحقیق نے ماضی کے سکالروں کو غلام بنائے کیے اور غلام کی صفحہ کی۔ یوں انہی تاریخ حقائق کے اعتبار سے پہلے سے زیادہ مستند اور معتبر نظر آنے لگی مگر حقائق ہی کو سب کچھ سمجھ لینے کے سبب اردو تحقیق کا افق وسیع نہ ہو سکا۔ رشید حسن خاں، قاضی عبدالودود اور اس قسم کے دیگر محققین کے اثرات کے سبب تحقیق سے پیدا ہونے والا ڈن (Vision) ظہور پذیر نہ ہو سکا۔

اردو کے محققین یہ سمجھتے ہیں کہ اچھا محقق صرف اچھا محقق ہی ہوتا ہے وہ اچھا تھا نہیں ہو سکا۔ اگر اچھے محقق سے مراد قاضی عبدالودود یا ڈاکٹر گیان چند ہیں تو یہ بات صحیح معلوم ہوتی ہے اور اگر اچھے محقق سے مراد مسعود حسن رضوی اور سید عبداللہ، ڈاکٹر وحید قریشی یا جمیل جالبی ہیں تو یہ حضرات اچھے محقق بھی ہیں اور اچھے نقاد بھی۔ مسئلہ یہ ہے کہ رشید حسن خاں ہوں یا قاضی عبدالودود یا دیگر گیان چند ان بزرگ محققوں نے تحقیق کی تعریف اپنی ذاتی صلاحیتوں کی بنیاد پر کی ہے۔ وہ حقائق کی تلاش کے محقق تھے اور یہی ان کا فن تھا اور اسی میں ان کو قدرت حاصل تھی۔ ادبی تنقید سے ان کی طبیعت کو مناسبت نہ تھی اس لیے انھوں نے حقائق کی تحقیق ہی کو مطلق تحقیق قرار دے دیا تھا۔ تاریخ کے ایک بڑے محقق اور نقاد ای۔ ایچ۔ کار (E.H. Carr) نے حقائق کی تحقیق کے حلقے ایک بڑی دل چسپ بات کہی تھی۔ اس کا کہنا ہے کہ مورخین کے لیے حقائق و حواجزات میں اس طرح سمجھوتہ ہوتے ہیں جس طرح کہ چمپلی فروش کے اڈے پر چمپلی ہوتی ہے۔ مورخین حقائق کو اکٹھا کرتے ہیں، اپنے گھر لے جاتے ہیں اور ان کی طباشی حسبِ فضا کرتے ہیں اور پھر ان کو پیش کر دیتے ہیں۔ (۴) کار کے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ جب تک حقائق کی تعبیر و تنقید نہیں کی جاتی اور ان کی کوئی شکل نہیں بنائی جاتی اس وقت تک ان کی مثال چمپلی فروش کے اڈے پر چڑی ہوئی چمپلی کی سی ہے۔ گویا اگر حقائق ہی کو مطلق سمجھ لیا جائے تو تحقیق اپنی اگلی منزل کی طرف سڑ نہیں کر سکتی ہے۔ یہ ایک جگہ پر جامد نظر آنے لگتی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ڈن (Vision) کو استعمال کر کے اسے بصیرت افروز بنایا جائے۔

رشید حسن خاں نے تحقیق کا جو مطلق تصور بنایا تھا اس میں ایک آدھ مقام پر تضاد کا عنصر بھی ملتا ہے مثلاً اپنے تصور تحقیق کے برعکس ایک مقام پر وہ یہ بھی کہتے ہیں:

”اگر ایک شخص صرف حقائق و واقعات کا تعین کر دیتا ہے تو اس نے اس موضوع کا حق ادا کر دیا۔ اب اگر اس کے اندر اور مزاجِ صالح کی بھی صلاحیت ہے، یا وہ سیاسیات و سماجیات سے بھی واقف ہے تو سبحان اللہ، تو عقلی نور۔ یہ درجہ تکمیل ہے۔“ (۵)

ان کی تقریروں میں یہ تصور بہت عجیب معلوم ہوتا ہے۔ معلوم نہیں کہ کس رو میں وہ اس قسم کی تقریریں کر رہے ہیں۔

مجھے ہوں گے۔ ان کی تحقیق صرف حقائق اور حقائق کے نتائج نکالنے تک سمجھ رہی ہے۔ وہ نتائج میں سیاسی و سماجی مسائل کی طرف توجہ نہیں دیتی۔ ان کا کہنا ہے کہ جب بھی سیاسی و سماجی تعمیرات، مباحث، مسائل کا ذکر شروع ہوگا تو یہ تنقید کا آغاز ہوگا۔ سیاسی و سماجی صورت حال کی تنقیدی تعمیرات کے بغیر بات مکمل نہ ہو سکے گی اور یہ سب کچھ ان کے حقیقی تصورات کی نئی معلوم ہوتی ہے، اس لیے ہم اس تصور کو ان کے پاس وقتی طور پر نظر آنے والے تضاد سے تعبیر کریں گے۔

اس جگہ میں ان کے ایک خاص مقالے ”تدوین اور تحقیق کے رجحانات“ کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ یہ مقالہ ان کی تصنیف ”ادبی تحقیق“ مسائل اور تجزیہ“ میں شامل ہے۔ مذکورہ مقالے میں انھوں نے اپنے دور میں تدوین اور تحقیق کے شعبوں میں نظر آنے والے جدید رجحانات کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ میں اس مقالے کے دوسرے حصے سے دو اقتباسات یہاں درج کروں گا مگر اس سے پہلے میں اس بات کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں کہ ان اقتباسات میں رشید حسن خاں نے اپنے عہد کی تحقیق میں نئے والے رجحانات کا تجزیہ پیش کیا ہے:

”اس زمانے میں اہم ترین بات یہ ہوئی کہ تحقیق کی اہمیت کا احساس بڑھا۔ اب اس بات کو اچھی طرح سمجھ لیا گیا ہے کہ تحقیق کا کام بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ حقائق اور شواہد کا قہقہہ تحقیق ہی کرے گی اور نتائج کے لیے لازم ہوگا کہ وہ ان کو ملحوظ رکھے اور اس دائرے کی حد تک نقاد تحقیق کا احترام کرنے اور اس کو بنیادی چیز سمجھنے پر مجبور ہوگا۔

”ایک اور قابل ذکر بات یہ ہے کہ تحقیق میں احترام نتائج کی اہمیت پر زور دیا گیا۔ عام طور سے اس بات پر اتفاق کیا گیا کہ تحقیق میں اعداد و شمار اور مطلق حقائق کا قہقہہ بنیادی چیز ہے، لیکن اب سب کچھ نہیں، یہ اس کا ابتدائی حصہ ہے۔ بے حد اہم، بے حد ضروری، لیکن اہم یہ بھی ہے کہ جن حقائق کا قہقہہ کیا گیا ہے اور جن حقائق کی بازیافت کی گئی ہے: دیکھا جائے کہ ان سے کیا نتائج نکلے ہیں اور ان سے علم و آگہی میں کس نوعیت کا اضافہ ہوتا ہے۔“ (۳۵)

مندرجہ بالا اقتباسات درج کرنے سے پہلے ہم اس بات کی طرف اشارہ کر چکے ہیں کہ رشید حسن خاں نے اپنے مقالے میں اپنے عہد کے رجحانات کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ وہ ان اقتباسات کے مطالب پر یقین بھی رکھتے تھے۔ دراصل جب بھی کوئی تجزیہ نگار کسی مسئلہ پر کوئی تجزیہ درج کرتا ہے تو اس کے مندرجات سے اس کا اتفاق کرنا ضروری نہیں ہوتا ہے، لہذا ان باتوں کو رشید حسن خاں کی سوچ قرار نہیں دیا جاسکتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ان کی محلی یا نظری تحقیق میں ان مباحث کا اتفاق کہیں بھی نہیں ملتا ہے۔ نظری تحقیق میں تو وہ مکمل کر حقائق و شواہد ہی کی تحقیق کو مطلق تحقیق قرار دیتے ہیں۔

تحقیق کا ایک جہتی تصور مطالعات کا افق ازل سے یکسر دیتا ہے۔ اس قسم کا کام مطالعات کے درمیان دیوار کھینچ دینے کے مترادف ہے۔ اسی قسم کی صورت حال تھی جب گزشتہ صدی میں فرانس کے Annalos School نے یہ سمجھ لیا تھا کہ شعبہ جاتی سطح پر نئے جہاز کو ایک بدنگی میں پھنسا دیا ہے اس لیے سطح پر کی حد بند یوں کو تو ذکر و سیلو

کو آزاد کر دینا چاہیے تاکہ علوم کے باہمی اشتراک سے تاریخ کو دیکھنے کا افق وسیع تر کر دیا جائے۔ یہ Annals اسکول ہی تھا کہ جس نے یورپ کی پرانی تاریخ کو دیکھنے کے نئے زاویے مہیا کیے اور یوں تاریخ اور نظریہ تاریخ کا ایک بانٹل نیا دور شروع ہوا۔

رشید حسن خاں، گیان چند اور قاضی عبدالودود نے بیسویں صدی کے نصف آخر کو حقائق کی تحقیق کے پہرہ کیے رکھا تھا۔ یہ تحقیق کی تصوری کا بے حد محدود شعبہ تھا جس کا واحد مقصد حقائق کی تلاش تھا۔ ان بزرگ محققین نے اردو تحقیق کو بہت Compartmentalized کر رکھا تھا۔ پوری دنیا میں اس نوعیت کی تحقیق کا تصور بیسویں صدی میں تبدیل ہو چکا تھا۔ اوجہ برصغیر کے محققین کی صورت یہ تھی کہ ان کی تربیت ہی ایک جہتی یا ایک شعبہ جاتی بنیاد پر ہوئی تھی۔ یہ تحقیق کا وہی دستاویزی اسلوب تھا جسے بیسویں صدی کے رائج اڈل میں مغرب سے تربیت پانے کے بعد پنجاب یونیورسٹی اور بھٹل کے تین اساتذہ نے اختیار کیا تھا۔ میری مراد مولوی محمد شفیع، محمود شیرانی اور شیخ محمد اقبال سے ہے۔ محمود شیرانی کے مقالوں کی اشاعت اڈل اڈل رسالہ ”اردو“ میں شروع ہوئی تھی اور بعد ازاں ان کے مقالے ”اور بھٹل کا بچ میگزین“ میں چھپے۔ مولوی محمد شفیع اور شیخ محمد اقبال کے تحقیقی کام کی اشاعت ”اور بھٹل کا بچ میگزین“ میں ہوتی رہی۔ محمود شیرانی دستاویزی تحقیق کے فاضل محقق تھے۔ مولوی محمد شفیع اور شیخ محمد اقبال دستاویزی تحقیق کے ساتھ جدید تدوین کے اڈلیں محقق تھے۔ رشید حسن خاں اسی دبستان کے مسلک سے تعلق رکھنے والے تھے۔ اس لیے ان کی تحقیق اور شیخ کا بچ کی دستاویزی تحقیق کے پس منظر میں دیکھی جاسکتی ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ لاہور کے دبستان تحقیق نے اردو اور فارسی میں حقائق کی تحقیق کو بنیادی اہمیت دی کہ اس دور میں اس طرز تحقیق کی اڑبں ضرورت تھی۔ اسی دبستان کی چروٹی میں رشید حسن خاں، گیان چند، عرشی اور قاضی عبدالودود نے گراں قدر تحقیقی کام کیے اور اردو محققین اور اردو ادب کی تاریخ کے لیے بنیادی مواد مہیا کیا۔ یہ ان لوگوں کی سہی تھی کہ اردو تحقیق کا دامن وسیع بھی ہوا۔

مصدقہ بالا حقائق کے ساتھ ساتھ یہ بھی ذہن میں رہنا چاہیے کہ لاپ کا کوئی بھی نظریہ کسی خاص زمانے کے خاص ماحول میں جنم لیتا ہے، اسے پختگی حاصل نہیں ہوتی۔ وقت کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ یہ نظریے بھی تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ جیسے پہلی جنگ عظیم کے بعد یورپ میں تاریخ کے تصورات تجزی کے ساتھ تبدیل ہوئے۔ ہم ان باتوں کا ذکر Annales School کے حوالے سے پہلے ہی کر چکے ہیں۔ برصغیر میں مغربی تبدیلیوں کی اطلاع بھی پہنچی ہوگی اور ہمارے موثر اردو محقق ان باتوں سے واقف بھی تھے مگر وہ تحقیق کے میدان میں نظر آنے والی تبدیلیوں کو برداشت کرنے کے لیے تیار نہ تھے۔ وہ تحقیق کو ایک بند اور محدود شعبہ میں دیکھنے کے عادی ہو چکے تھے اس لیے وہ شعبہ سے باہر نکل کر دیکھنے کے لیے تیار ہی نہ ہو سکے۔ یہی سبب ہے کہ اردو تحقیق ایک مختصر دائرے میں طویل مدت تک گردش کرتی رہی۔

## حوالے:

- ۱۔ رشید حسن خان، ادبی تحقیق - مسائل اور تجزیہ (علی گڑھ: انجیکشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۸ء) ص ۷
- ۲۔ ایضاً، ص ۱۲
- ۳۔ ایضاً، ص ۱۲
- ۴۔ ایضاً، ص ۱۱۰-۱۰۸
- ۵۔ محمود شیرانی، مقالات شیرانی، مظہر محمود شیرانی، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۸ء) ج۔ ا، ص ۳۰۵
- ۶۔ ایضاً، ص ۳۰۶-۳۰۵
- ۷۔ ادبی تحقیق، ص ۲۹۲
- ۸۔ ڈاکٹر محمد حسن، اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) ص ۱۹
- ۹۔ ایضاً، ص ۲۱-۲۰
- ۱۰۔ گیان چند، تحقیق کا فن (اسلام آباد: مکتبہ قومی زبان، ۲۰۰۳ء) ص ۱۹
- ۱۱۔ تبسم کاشمیری، اردو ادب کی تاریخ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء) ص ۶۸-۷۶
- ۱۲۔ E.H. Carr, What is History (England Penguin Books, 1990) p.9
- ۱۳۔ ادبی تحقیق، ص ۱۰۵
- ۱۴۔ مکتبہ حوال، ص ۱۰۳-۱۰۲



## ملفوظات نگاری: چند فکری اور فنی مباحث

عبدالعزیز ساحر

### Abstract:

The present article deals with the sufistic genre i.e Malfuzat (holy sayings) in their various aspects. In the subcontinent, this genre was started with the Chistia order. Hazrat Khawja Moinuddin Ajmiri is the pioneer of Silsila-e-Chistia in the land of Indo-Pak. He came from Sijistan and settled in Ajmir Shrif. Hundreds of thousands of people came from all over the subcontinent and embraced Islam. They surrendered their selves before this holy man. His spiritual disciples spread Islam in the each corner of Indo-Pak. Chistia sufis, often met with their spiritual disciples and told them pearls glimpses for their guidance. These sayings are known as Malfuzat. In the tradition of Chistia order Malfuzat/sayings play a vital role in their spiritual and intutional areas of teachings. The researcher, in this article, discusses this genre of sufi literature in its different dimensions.

### [۱]

سلسلہ چشتیہ میں ملفوظات نگاری کی روایت قدیم بھی ہے اور مسلسل اور متواتر بھی۔ برصغیر پاک و ہند میں اس سلسلے کے آغاز کے ساتھ ہی ملفوظات کی جمع آوری کا سلسلہ بھی آغاز ہوا۔ اگرچہ بعض محققین کرام ابتدائی مجموعہ ہائے ملفوظات کو منسوب اور جعلی قرار دیتے ہیں مگر انھیں مسترد نہیں کر دیتے،<sup>(۱)</sup> حال آنکہ ملفوظاتی ادب اور تصوف کی کتابوں میں تسلسل اور تواتر کے ساتھ جن مجموعوں کے حوالے بھی مذکور ہوئے اور چشت کے خانقاہی نظام میں ان کی خوشبو، فکری آفاق کے در و دام کو بھی محسوس کرتی رہی۔ یہ مجموعے اچھے عام اور عوامی رہے ہیں کہ ان میں خلیفہ، اہل حق اور جہد ملی کے عمل کو یکسر مسترد نہیں کیا جاسکتا، لیکن اہل حق اور خلیفہ کی کارفرمائی کے یہ حوالہ ان کے جعلی اور





ہیں، جس میں بلا امتیاز عقیدت مسندوں کی دل بھی کو مثل ہے۔ علما کی دل بھی کے نقوش خالی خالی ہی ملتے ہیں، غالباً اس لیے کہ ان میں دسپ عمل ہے اور عالمانہ قبل و قال نام کو بھی نصیب ہے۔ بہر حال ہم ان عقیدت مسندوں کی دل بھی کے مریوں منت ہیں، جن کی بدولت ہم اپنے روحانی اور فہمی سرانے سے فیض یاب ہیں۔<sup>(۲)</sup>

## [۲]

برصغیر پاک و ہند میں مملوٹ نگاری کی صنف کا آغاز اور ارتقا سلسلہ چشتیہ سے مخصوص اور متعلق رہا اور آج بھی ہے۔ اس سلسلے کے وابستگان میں مملوٹ نگار بہت نمایاں رہے۔ انھوں نے ہر دور میں اپنے مشائخ کے مملوٹات کی ترقیم میں اپنے حسن اظہار اور انداز نگارش کے متنوع اسالیب سے اکتساب فیض کیا اور مملوٹات نگاری کے باب میں نعت نئے رنگوں کی آمیزش سے ایسے آداب اور قرینے تخلیق کیے، جن کی باقی خصوصیات ادب میں مثال نہیں ملتی۔ حسن علاء ہجری، علی بن محمود ہاند ارہ، ویر کا شانی، حمید قلندر، امیر فرد اور سید محمد اکبر حسینی نے مملوٹ نگاری کی صنف ادب کو اتنے رنگ اور اسالیب عطا کیے، جو بعد میں آنے والے مملوٹ نگاروں کے ہاں کسی نہ کسی صورت میں اپنی بہار دکھاتے رہے اور آج بھی ان کا رنگ باغ نہیں پڑا۔ انھوں نے اپنے روایتی اور تہذیبی اسالیب سے بھی اکتساب کیا اور اس میں اپنے حسن تخلیق کی تادہ کاری کے مظاہر کی رنگارنگی کے تاب ناک رویوں کو بھی شامل کیا، جس سے ان کا اسلوب پائی آہنگ لئے موسموں کی نوید بن گیا۔ یہ قول مولانا عبدالمجید دریا پادی:

”ہندوستان کے دیارے فقر و تصوف میں ایک خاص شہرت و امتیاز سلسلہ عالیہ چشتیہ کو حاصل ہے۔ ان خواہندگان چشت کے ”پنچن پاک“ نے اپنی تعلیمات و ہدایات اپنے مملوٹات کے قالب میں چھوڑی ہیں۔ مختلف مجلسوں میں جو کلمے ان کی زبان مبارک سے نکلے تھے، مریدان باسنا انھیں قلم بند کر لیتے اور مرتب کر کے ان مملوٹات مبارک کو شائع کر دیتے۔ مرشدوں کے ان ارشادات کو جمع اور مرتب کرنے والے خود اپنی اپنی قوت پر صاحب ارشاد اور باہلی سلسلہ ثابت ہوئے اور کچھ شین کی ہی تاریخیت اور سند حاصل کا التزام بزم تصوف کی چیز نہیں، بھر بھی اپنے حدود کے اندر شمع سے شمع اسی طرح روشن ہوتی رہی اور صدیوں تک چراغ سے چراغ جلا رہا۔“<sup>(۳)</sup>

بجیل آٹھ صدیوں میں سلسلہ چشتیہ کے مملوٹاتی ادب کے متنوع اسالیب ہاں اور انداز ہاںے نگارش مندر شہود پر جلوہ گر ہوئے، تو ان کی مہکار نے اس صنف ادب کے دائرہ اثر و نفوذ کو ایسا بڑھا دیا کہ ان کی رنگارنگی مختلف اور متنوع رنگوں میں بجیل گئی۔ حسن علاء ہجری کے اسلوب اظہار کو حضور نظام الدین اولیاء نے اور حمید قلندر کے اسلوب نگارش کو نصیر الدین چراغ نے فقیرانہ طرز احساس سے تعبیر کیا تھا۔ وہ فقیرانہ طرز نگارش اس قدر مقبول ہوا کہ اس کی تعبیر اور تفسیر کا دائرہ گئی زمانوں تک بجیل گیا اور اس کی معنویت : جاوداں قدروں کا اشاریہ بن گئی۔ یہ قول

پروفیسر طلیق احمد نکھای:

”معاذ حق اور شعبان کی تیسری تاریخ۔ امیر حسن علاء بھری اپنے مرشد شیخ نظام الدین اولیا کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ شیخ اس وقت حاضرین سے گفتگو میں مصروف تھے اور خانقاہ کا پردہ مائل کچھ ایسا بہت نکادہ اور فردوس گوشہ بنا ہوا تھا کہ امیر حسن کے دل میں طیال آیا کہ اس ماحول کو الفاظ میں متبیہ کر لیں، تاکہ آنے والی نسلیں بھی ان روح پرور مناظر کی ایک جھلک دیکھ سکیں۔“ (۴)

ملفوظات کی تہذیب اور جمع آوری کے متوجہ فنی اور تکنیکی اسالیب معرضِ اظہار میں آئے۔ تاریخ، دن اور وقت کی تعیین کے ساتھ مجالس کے ظاہری طرزِ اظہار اور اس کے خارجی خدوخال کی پیکر تراشی کے آہنگ بھی نمایاں ہوئے اور اس کے داخلی رویوں کی خوشبو کو کشید کرنے کا طوطِ صورت اہتمام بھی ہوا۔ بعض ملفوظاتی مجموعے موضوعاتی افکار کا لہادہ اوڑھ کر بھی جلوہ گر ہوئے۔ کچھ مجموعوں میں ارشادات اور اقوال کا اظہار، دعویٰ اور ہر گیر طرزِ احساس کی صورت میں مشکل ہوا۔ ان مجموعہ ہائے ملفوظات کی نگری، فنی اور تکنیکی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ متصوفاۃ اوپ کے نگری اور معنوی تناظر میں بعض ملفوظاتی مجموعے موضوعاتی افکار کا لہادہ اوڑھ کر تاریخی، سماجی، نگری، عرفانی، بحالیاتی، تہذیبی اور دینی حیثیت سے اتنے ہر رنگ اور ہر گیر رویوں کی خوش ترسانی کا اشاریہ بن گئے کہ اس کے معنوی آفاق دل کش بھی ہوئے اور دل کشا بھی۔ ذاکر منظر نشین صدیقی مدعی لکھتے ہیں کہ:

”مجلسِ علم، تہذیبی کلام اور محلی گفتگو ہونے کے سبب ملفوظات کے مضامین و موضوعات کی تعیین میں کسی نہ کسی حد تک سامعین و حاضرین کے تہذیبی پس منظر، علمی اساس، فنی نوعیت، تربیتی انداز اور ان سے متعلق دوسری چیزوں کا بھی حصہ ہوتا ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ موضوعات میں سامعین کا بھی حصہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی گفتگو، سوال، بحث سے اس کی تفتیش و تعیین میں اپنا کردار ادا کرتے ہیں، مگر ایسا صرف دو طرفہ ملفوظات میں ہوتا ہے، جہاں سوال و اجاب اور بحث کی اہلات ہوتی ہے، لیکن یک طرفہ ملفوظات میں سوال جواب کی محاباش نہیں ہوتی اور صرف صاحب ملفوظات کلام اور سامعین صرف سنتے ہیں، وہاں مباحث و موضوعات کی تعیین سراسر صاحب ملفوظات کی اپنی ہوتی ہے۔ ایسے یک طرفہ موضوعاتی ملفوظات بالعموم شیوخِ وقت، اکابرِ عصر، صوفیائے دہر اور ان تمام افراد و طبقات کے ہوتے ہیں، جن کی تقدیریں و تحریم، احترام و اکرام و عظمت و سرفرازی، یا ان کے سامعین و حاضرین کی بے انتہا حقیقت، بے پایاں محبت اور بے کراں تعظیم لبِ کھولے میں رائج ہوتی ہے۔ کبھی کبھی صاحب ملفوظات کا خوف و خشکی اور سامعین کی وحشت و خوف زدگی بھی اس کا سبب بن سکتی ہے۔ دو طرفہ ملفوظات میں صاحب و سامع کی شراکت کا سبب مجلس کا کھلا پن تو ہوتا ہی ہے، ان دونوں کی علمی اور تہذیبی شراکت بھی ایک اہم وجہ ہوتی ہے۔ اگر صاحبِ علم، مقلید، ادیب، شاعر، حکیم یا کوئی ہر جہت شخصیت

ہے، تو سوال و جواب یا بحث یا مباحثہ کا دروازہ کھل جاتا ہے، جس طرح سامع کے صاحبِ علم و فضل ہونے سے اس کے دماغ کے امکانات بڑھ جاتے ہیں۔“ (۵)

### [۳]

ملفوظات کیا ہیں؟ جہانِ معانی کی جمالیاتی تہذیب کا خزینہ ہیں۔ یہ کسی بھی شیخ کی خوش آہار مجالس کی بصیرت افروز گفتار کا مجموعہ ہوتے ہیں: ان میں مجلسِ آرائی کے رنگ بھی ہوتے ہیں اور اس کے مظاہر بھی: ان میں شیخ کی فکری اور تہذیبی شخصیت کا عکس بھی دکھائی دیتا ہے اور خوشبو بھی۔ ان میں زندگی اپنی تمام تر رنگینیوں کے ساتھ منکشف بھی ہوتی ہے اور سبے حجاب بھی: ان میں محبت کی مہکار بھی ہوتی ہے اور انسان دوستی کی پھوار بھی: ان میں تاریخ بھی ہوتی ہے اور روایت بھی: ان میں حقیقت کا رنگ بھی ہوتا ہے اور حکایت کا آہنگ بھی: ان میں فنی اور روادری کی ترفیب بھی ہوتی ہے اور صداقتِ احساس کی تہذیب بھی۔ ان کی فکری اور معنوی حدود اور قیود کا دائرہ اثر وسعتِ آشار جتا ہے۔ ان میں زندگی اور اس کی جمالیاتی تہذیب کے استے رنگ ہویدا ہوتے ہیں کہ وہ اپنے تمام تر اسالیب کے ساتھ نمایاں ہو جاتی ہے۔ یہ قولِ علامہ اخلاق حسین دہلوی۔

”ملفوظات مجموعہ ہوتے ہیں، ان بیانات کا جو اخلاقی فاضل اور اعمالِ صالحہ کی ترفیب و تحریس کے لیے صوفی بزرگ اپنے مریدوں اور حقیقت مندوں کے مجمع میں بیان کیا کرتے تھے اور کرتے ہیں۔ ان میں سامعین کی استعداد کا: ان کے امراضِ قلبیہ کا دغیہ اور ان کی روحانی ترقی کا پیرایہ ملحوظ ہوتا ہے۔ اکابرِ اولیاء اللہ کا ذکر بھی آ جاتا ہے، جو اثر و تاثر کو دہلا کر دیتا ہے۔ ملفوظات کو روایات اور اقوال و فوائد بھی کہتے ہیں اور ان کے مجموعوں کو کتبِ اہلِ سلوک اور کتبِ مشائخ سے تعبیر کرتے ہیں۔“ (۶)

ملفوظاتی ادب کسی بھی شیخ کی کل انسانی گفتار کے خوش نما رنگوں سے نمونہ ہوتا ہے۔ اس سے گفتگو کا منہاج اور اس کے بین السطور حسنِ خیال کی جمالیات کا تہذیبی آہنگ بھی متشکل ہوتا ہے، جن سے مجلس کے فکری رویوں کا اندازہ ہوتا ہے کہ وہ روپے کیوں کر تہذیبی زندگی کی صداقت اور رعنائی کا بیکر اوڑھ کر طلوع ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر عطار الدین احمد کے یہ قول:

”صوفیائے کرام، بزرگانِ دین اور علمائے نظام اپنے مریدوں، حقیقت مندوں اور شاگردوں کے سامنے اپنی مختلف مجلسوں میں وقت فوقت جو دینی و ملی باتیں، ان کی اصلاح اور اضافہ معلومات کے لیے کرتے تھے، حاضرینِ مجلس میں سے کوئی مستعد مرید و مستعد شخص اس کی اپنے لیے اور افادۂ عام کے لیے ضبطِ تحریر میں لے آتا تھا، انھی مرتب کردہ یادداشتوں کو ملفوظات کہا جاتا ہے۔“ (۷)

ملفوظات کے معنی و مفہوم اور اس کے دائرہ کار کے ضمن میں ڈاکٹر محمد ایوب قادری رقم طراز ہیں:

”مثنویات کے معنی مقالات یا نگاری کے ہیں۔ یہ دراصل صوفیہ کے ہاں تعلیم و تربیت کا ایک دیکھ طریقہ ہے۔ مرید اپنے شیخ کے پاس بیٹھ کر کوئی عنوان شروع کر دیتے ہیں اور شیخ اس عنوان پر اظہارِ خیال کرتا ہے۔ کچھ دن اور ذی علم مرید اس گفتگو کو نقل کرتے ہیں۔“ (۸)

مثنویات: مقالات یا نگاری کا مجموعہ نہیں ہوتے، کیونکہ یہ دونوں اصطلاحیں مثنویات کے نگری اور فنی دائرہ کار سے یکسر مختلف اور متضاد روایتوں کا اشارہ یہ ہوتی ہیں۔ مثنویات کسی بھی شیخ کی مجلس خوش آواز کا بیان ہو سکتے ہیں۔ ان میں کسی نوعیت کے تکلف یا بناوٹ کا عمل دخل نہیں ہوتا۔ مرید کی طرف سے کسی عنوان کی پیش کش بھی کسی خوش کن منظر نامے کا سبب نہیں ہوتی، ہاں کبھی کبھار کوئی سوال یا کوئی طبعی اور مکاشفاتی الجھن گفتگو کا پیش خیمہ بن جاتی ہے، یہ صورت دیگر شیخ کی نگاہ اور اپنی گفتگو کا مواد کسی روحانی کیفیت یا کسی منظر کی وجدانی تعبیر سے کشید کرتی ہے، تو اس کے معنوی اور جمالیاتی عمار کا دائرہ اثر پچھل کر ایک طرف باطنی اور دوسری طرف مستقبل کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ باطنی اور مستقبل کا ایک نقطے پر اتصال شیخ کی بصیرت اور ذی کا اظہار یہ بن جاتا ہے۔ یہ طریقہ تدریس اور تربیت دیکھ بھی نہیں ہوتا، بلکہ اس میں بغیر دیکھ انداز نگری کا کارفرمائی اور اس کے مشورہ منظر ہر کی جلوہ آرائی اسے کسی دیکھ یا روایتی اسلوب کا پابند نہیں رہنے دیتی، بلکہ اس کو ایک ایسا تجربہ اظہار عطا کرتی ہے، جو مشورہ رنگوں کا آئینہ دار ہوتا ہے اور اپنے اظہار کے میں کسی رسم و رواج کا پابند نہیں ہوتا۔ اس میں شیخ کے مزاج کی روحانی اور مجلس کے ماحول کی زیبائی کا عمل دخل زیادہ ہوتا ہے۔ اس میں جو رنگا رنگی ہے، وہ اس کے انہیں مشورہ اور مختلف رویوں کی مروجہ منت ہوتی ہے، کیونکہ دیکھ طریق اور منہاج تو اس کے راستے کی دیوار بن جائے اور اسے زبان و مکالم کی قیود سے ماوراء ہونے دے:

”سلسلہ چشتیہ صرف سیر و سلوک کا ایک طریقہ اور ایک روحانی نسبت ہی نہیں، بلکہ انسانی شعور کی ایک خاص کیفیت، ایک حتمی مزاج اور ایک تحقیقی طرز احساس کا نام ہے۔ اسی لیے وہ دنیا کی جو اس سلسلے کی خانقاہوں کے گرد قیام ہوئیں، ان میں ایک خاص انداز کی جامعیت اور ان کے تحقیقی مزاج میں ایک نایاب گہوارہ پائے جاتا ہے۔ وہ کیفیت قلب جس سے یہ دنیا وجود میں آئی ہے، پوری اسلامی دنیا میں یکساں اور منفرد حیثیت کی حامل ہے۔“ (۹)

اس لیے صاحبِ خلوص کے کلام خوش بیان میں تاثیر کے رنگ دیدنی ہوتے ہیں۔ وہ جب ہم کلام ہوتا ہے، تو گویا پھول چھڑتے ہیں۔ اس کی خوش گدائی اپنے اندر اسے رنگ دیکھتی ہے کہ کوئی بھی سامع اس کی گل افشانی گفتار کے دائرے سے باہر نہیں نکلے گا۔ مجلس میں ہر طرف اس کے کلام کی خوشبو پھیل جاتی ہے اور وہ دیوار کو بھی وجد میں لے آتی ہے۔ یہ تاثیر کلام اس کے ہالمن کے رنگ دس اور اس کی داخلی خوشبو سے وجد آفریں رہتی ہے اور پھر اسی کے آہنگ سے اپنا ایک نگری اور جمالیاتی نظام بھی مرتب کرتی ہے۔ یہ قول ڈاکٹر مظہر نعیم صدیقی مثنویات:

”زندگی کے علم بردار ہوتے ہیں، جو رحمت اور صبر کی عادی اور متقاضی ہے، اس لیے ان کے مثنویات میں دوسرے دائروں اور قانون کے رنگ بھی ملتے ہیں۔“ (۱۰)

## [۴]

ملفوظ نگاری کی صنف اپنی ذہنت اور اسلوب میں اپنا ایک الگ نظام رکھتی ہے۔ آغاز ہی سے اس صنف ادب کو سلسلہ چشمیہ کے ساتھ خاص فکری اور تہذیبی مناسبت رہی ہے۔ اس سلسلے کے عقیدت گزاردوں نے اس صنف کو ایسا معنوی، فکری، فنی اور تکنیکی اسلوب عطا کیا کہ جس کی نظیر نہیں ملتی۔ انھوں نے اس صنف کے آداب کی ساخت پر داخت اور اس کے دائرہ اثر کی ترتیب و تہذیب میں اہم کردار ادا کیا۔ ہر ملفوظ نگار نے اس صنف کے فکری اور فنی دائرے کو ایک نیا رنگ اور آہنگ عطا کیا اور یوں یہ صنف ادب مختلف مراحل سے گزرتی رہی اور اس کا مزاج بدلنے ہوئے نقاضوں سے ہم آہنگ ہوتا گیا۔ حسن کلام کے تہذیبی آفاق سے چھوٹے دلی یہ صنف، خانقاہی ماحول سے ہم آہنگ ہوئی، تو خود ایک تہذیب کی علامت بن گئی۔ صاحب ملفوظ کی طوٹ کلامی اس صنف کی حیات دوام کا سند یہ ہوئی، تو اس کا رنگ پھیلنے لگا اور پھر اس قدر وسعت پیدا ہوئی کہ کئی اصناف کا رنگ اور آہنگ اس کے آگے ماضی چھوڑ گیا اور یہ قول پروفیسر ظہیر احمد نکلائی:

”تھوڑی دیر کے لیے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ زمین اور مکان کی پہنائیاں مست گئی ہیں اور ہم اسی ماحول میں سانس لینے لگے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ہندی قرون وسطیٰ کی کوئی سماج تاریخ کھل نہیں ہو سکتی، جب تک صوفیہ سے ہمارے طور استفادہ نہ کیا جائے۔“ (۱)

ملفوظات نگاری کی صنف اپنے اندر امکانات کی ایک دنیا بھرتی ہوتی ہے۔ اس میں ادب و شعر کی چاشنی بھی ملتی ہے اور لکھ و قلم کے ذائقہ بھی۔ اس میں تاریخ کا پس منظر بھی ہوتا ہے اور تہذیب کا منظر نامہ بھی۔ اس میں بادشاہوں کا ذکر بھی آ جاتا ہے، لیکن اصل مخاطب عوام سے ہوتا ہے۔ اس صنف اظہار کے علاوہ کوئی بھی دوسری صنف، عوام اور عوامی زندگی کے اتنی قریب نہیں رہی۔ اس کے ناظر میں عوام اور ان کی زندگی کے رنگ دس اپنی تمام تر جہات کے ساتھ منکشف ہوتے ہیں، کیوں کہ ملفوظاتی ادب کے برعکس:

”عوام کی زندگی اور ان کے مسائل کی کہیں کوئی جھلک بھی دکھائی نہیں دیتی۔ ملفوظات ہمارے تاریخی آغاز کی اس تکلیف دہ کی کو ایک حد تک پروا کر دیتے ہیں۔ ان میں عوام کے دلی جذبات، ان کی پوشیدہ آرزوئیں، کشمکش حیات میں ان کی بار جیت، ان کی مایوسیاں اور پریشانیاں، ان کی محسوس سرقتیں۔۔۔۔۔۔ سب ہی محفوظ ہو گئی ہیں۔ یہ عام عقیدہ تھا کہ مشائخ کو ہنس میرا حاصل ہوتا ہے، جس کے ذریعے وہ انسان کی اندرونی کیفیات اور پوشیدہ خواہشات کا اندازہ لگا لیتے ہیں، اس لیے لوگ ہاموم اپنا مانی الطمیر کسی تکلف یا رکاوٹ کے بغیر ان کے سامنے بیان کر دیتے تھے۔ لڑکی کی شادی کی فکر ہو، یا حاکم کی ناراضی سے پریشان، معاشرتی تنگی سے ادا ہی ہو، یا علالت کی بے چینی۔۔۔۔۔۔ روزمرہ کی زندگی کے چھوٹے سے چھوٹے اور بڑے سے بڑے مسئلے کے حلقوں میں مشائخ سے رجوع کیا جاتا تھا۔ ملفوظات میں جگہ جگہ اس نوعیت کے واقعات ملتے ہیں، جن سے اس دور کی بڑی دل چسپ تصویر

ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ (۳۰)

سلسلہ چشتیہ کی تاریخ اور روایت میں ملفوظاتی ادب راہِ سلوک کے مسافروں کے لیے زاہد راہ اور لازمہ سفر ہے۔ صدیوں سے یہ چشتی خانقاہوں میں مروج نصاب تعلیم کا جزو لازم رہا ہے۔ مرید اور سالک دونوں اپنی اپنی استعداد کے مطابق اس سے کسب فیض کرتے رہے ہیں اور یہ طوٹ آمار نصاب تربیت آج بھی اپنی تمام تر جمالیات کے ساتھ رواج پذیر ہے۔

### حواشی اور حوالے:

- (۱) پروفیسر محمد عیوب پبلے محقق ہیں، جنہوں نے سلسلہ چشتیہ کے اولین ملفوظاتی ادب کو فلک اور شے کی نگاہ سے دیکھا اور ان مجموعوں کو قلمی اور جملی قرار دیا۔ ان کے بعد کی محقق اسی نظریہ کے حامی اور پرچارک رہے۔ ابتدا میں راقم بھی پروفیسر صاحب کے علمی اور تحقیقی کام سے بہت متاثر رہتا تھا۔ ان کے اثر پذیری کی وجہ سے ان مجموعوں سے بھرتاب پر حجاز راہ اور ان کے ذریعہ انہیں جملی اور منسوب گردانا تھا۔ سید مباح الدین عبد الرحمن کے تحقیقی مقالات (مطبوعہ دار معارف، اعظم گڑھ) اور علامہ اخلاق حسین دہلوی کی کتاب آئینہ ملفوظات کے مطالعہ کے بعد جب حقائق مختلف ہوئے، تو راقم نے اپنے سابقہ خیالات سے رجوع کر لیا۔ ان مجموعہ ہائے ملفوظات میں تاریخی اور زمانی انطاط یقیناً راہِ پائیں، لیکن یہ مجموعے ان فلک آمار بزرگوں کی خوشبو سے ملول کامر قی ہیں۔
- (۲) آئینہ ملفوظات: کتب خانہ انجمن ترقی اردو، دہلی، بار اول ۲۰۰۳ء اور ۱۹۸۳ء، ص ۷۲-۷۳
- (۳) تصوف اسلام، ناشران قرآن لیتھ، لاہور، ص ۱۸۸
- (۴) ملفوظات کی تاریخی اہمیت مشمولہ نظریہ عرضی: علامہ الدین احمد داک، رام (مربع)، مجلس تدریسی، دہلی، ۱۹۶۵ء، ص ۳۳۵
- (۵) ملفوظات کا اسلوب مشمولہ سہ ماہی کنار واں ادب، لکھنؤ، اپریل تا جون ۱۹۹۷ء، ص ۷۳-۷۴
- (۶) آئینہ ملفوظات: ص ۲۸
- (۷) ملفوظات فاضل بریلوی مشمولہ سہ ماہی فکر و نظر، جلی کڑھ، شمارہ ۲، جلد ۳۵، ۱۹۹۸ء، ص ۵
- (۸) جہانیاں جہاں گشت: ص ۲۴ بحوالہ تاریخ ادبیات مسلمانانِ ہند و ہند (جلد سوم): ڈاکٹر محمد باقر و ڈاکٹر وحید مرزا (مترجمین)، جالباب پبلیکیشنز، لاہور، بار اول ۱۹۷۱ء، ص ۱۳۳
- (۹) پیش لفظ از سرانِ منیر مطولہ ملفوظات: ادارۃ ثقافت اسلامیہ، لاہور، بار اول ۱۹۸۹ء، ص ۱۴
- (۱۰) ملفوظات کا اسلوب مشمولہ سہ ماہی کنار واں ادب، اپریل تا جون ۱۹۹۷ء، ص ۷۳
- (۱۱) ملفوظات کی تاریخی اہمیت مشمولہ نظریہ عرضی، ص ۳۳۵
- (۱۲) بحوالہ ۱۱: ص ۳۳۶-۳۳۷

# ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کی تاریخ ”مُحارَبہٴ عظیم“ کا تحقیقی و تجزیاتی مطالعہ

ڈاکٹر سید عامر سہیل  
ڈاکٹر شافقہ حسین

## Abstract:

Pandit Kanhayya Laal's Tarikh Baghawat-i-Hind "Muharab-i-Azeem" was published in 1861 by Munshi Nawal Kishore Press Lukhnow. Its sixth edition was published in 1916 and that was the last edition. Pandit Kanhayya Laal had full command on English language and worked as a translator at Chief Commissioner Office. In that office he had access to basic reports of freedom war. He compiled his book with the help of those sources which were circulars, letters, english newspapers and books by English authors. Muharab-i-Azeem is the very first book in Urdu. He named his book Muharab-i-Azeem and indeed that was a great war. War of freedom in 1857 was the last nail in the coffin of Great Mughal Empire. British historians portrayed it, "Mutiny" and it was not easy for Indians of that time to call it war of freedom, so, 'Ghadar, Balwa and Shorish' were the common words, used for this great event of history. So in this perspective Pandit's Maharab-i-Azeem (A Great War) is a very meaningful name, and a very important historical book in Urdu. Pandit had claimed his impartiality but his sympathies and inclinations are quite obvious. This article is an analytical study of Muharab-i-Azeem and gives a brief introduction of author.



برصغیر پاک و ہند کی تاریخ میں ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کی اہمیت سیاسی، سماجی، مذہبی، تہذیبی اور معاشی حوالے سے مسلم ہے۔ ان خون آشام واقعات کو مختلف ناموں میں کہتے ہیں جن میں سے موسوم کیا گیا ہے جن میں بنادوت، غدر، انقلاب، محارہ عظیم، جنگ آزادی، شورش اور Mutiny جیسے نام تاریخ کی اکثر کتابوں میں درج ہیں۔ یقیناً ہر نام ایک خاص انداز کی ذہنیت، سوچ اور نقطہ نظر کی عکاسی کرتا ہے۔ ایک خاص زمانی تناظر میں ۱۸۵۷ء کی معنویت مختلف طبقات میں مختلف رہی ہے۔ ہندوستانی، انگریز، مصلحت پسند اور غیر جانبدار طبقات کی جانب سے ان واقعات کی توجہ و تخریج اپنے مخصوص تعصب اور تناظر میں کی گئی ہے۔ یہ توجہات و تخریجات کہاں تک تاریخ کے منطقی تسلسل کا ساتھ دیتی ہیں، یہ الگ بحث ہے۔ تاہم ان تمام نقطہ ہائے نظر سے ہلاتر ہو کر غور کریں تو ۱۸۵۷ء کے واقعات کی تاریخی اہمیت اور اثرات سے انکار کرنا ممکن نہ ہو گا۔

۱۸۵۷ء کے واقعات کو آغاز سے انجام تک بہت سے لوگوں نے ضابطہ تحریر میں لانے کی کوشش کی۔ اس جنگ میں بلا واسطہ اور بلا واسطہ شامل افراد یعنی شاہدین، شہرانیوں، شہرانیوں کے طرفداروں اور مخالفین نے اپنے اپنے تجربات کو قلم بند کیا ہے۔ یہ تاریخی واقعات تذکروں، روزناموں، اخباری خبروں، سرکاری مسودات، مکاتیب، کتب، شعری اصناف اور بہت سے اقبالی بیانات کی شکل میں موجود ہیں۔ بہت سے لوگوں نے شہرانیوں کی خوشنودی کے لیے حکومتی مؤقف کی تائید میں اپنے روزناموں اور تذکروں کو مرتب کیا تو دوسری طرف ادیبوں، شاعروں اور اہل فن نے اسے اپنی تخلیقی قوت سے نمایاں کیا۔ الغرض یہ تمام آثار اس جنگ کے حوالے سے اہم ماخذات کی حیثیت رکھتے ہیں۔

۱۸۵۷ء کے حوالے سے لکھے گئے تذکروں کو تاریخی حوالے سے خاص اہمیت حاصل ہے۔ یہ تذکرے جنگ کے واقعات کو ہی بیان نہیں کرتے، اس عہد کے مزاج اور آنے والے دنوں کے سیاسی منظر کو سمجھنے کا ذریعہ بھی ہیں۔ انہی تذکروں میں پنڈت کنیا لال کی "تاریخ بنادوت ہند ۱۸۵۷ء (کے سب سے)" "محارہ عظیم" کو خاص حیثیت حاصل ہے۔

محارہ عظیم ۱۸۵۷ء کے واقعات کا تذکرہ ہے جو ابتدا سے ۱۸۵۷ء سے اختتام ۱۸۵۸ء تک کے ان تاریخی واقعات پر مبنی ہے جو ہندوستان کے مختلف شہروں میں رونما ہوئے تھے۔<sup>(۱)</sup> یہ تذکرہ پنڈت کنیا لال نے مختلف انگریز مؤرخین کی تحریر کردہ تواریخ، سرکاری حکومتی مراسلوں، چٹھیوں اور انگریزی اخبارات کو ماخذ بنا کر تحریر کیا تھا۔<sup>(۲)</sup> پنڈت کنیا لال کے بارے میں تاریخ کے مصلحت خاستوں میں تاہم بعض ماخذات کے ذریعے ان کے بارے میں مختصر معلومات دست یاب ہیں۔

پنڈت کنیا لال شاعری میں ماضی نگاہ سے تھے لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ کسی بھی معروف تذکرے میں ان کا ذکر نہیں ملتا البتہ دولہنیا طیر معروف تذکروں "تذکرہ شعراے کشمیری پنڈتاں المعروف بہادر گلشن کشمیر" اور "سورج گلک" میں ان کے اور ان کی تصانیف بارے مختصر معلومات ملتی ہیں۔ ان تذکروں کے مطابق پنڈت کنیا لال کے آباء اجداد کشمیر سے ہجرت کر کے دہلی آئے اور یہیں مستقل قیام کیا۔ تذکرہ شعراے کشمیری پنڈتاں میں





”تاریخ واقعات ہند ۱۸۵۷ء

(حصہ ۲)

نکار پے عظیم

مرتبہ

پڈت کھیا لال صاحب مرحوم و مظلوم

باہتمام

کسری داس سیٹھ پرنٹرز

سطح مٹی (کنکھور کسٹ) میں چھپی (۹)

چھپنے ایلیٹن کا اختتام تقریباً پہلے ایلیٹن والا ہی ہے لیکن اس میں یہ اضافہ کیا گیا ہے:

”کتاب لا جواب تاریخ بغاوت ہند ۱۸۵۷ء مکی بہار پے عظیم جس میں نکل حال خدر کا درج

ہے سطح مٹی نول کشور واقع شہر کانپور میں بسر ہوتی۔۔۔ عالی جناب سطحی القاب رائے

بہادر مٹی پر آگ نرائین صاحب بھارگو مالک۔۔۔ (۱۰) اقبال برما دسمبر ۱۹۱۶ء اور پڈت شیم

تاجہ پھر ایٹ۔۔۔ کے حسن انتظام سے چھپی مرتبہ سطح ہوئی۔“ (۱۰)

چھپنے ایلیٹن میں اختتام پر یہ تبدیلی بھی کی گئی ہے کہ پہلے ایلیٹن میں اختتام پر کے ساتھ مختلف شعراء مثلاً

مولوی محمد ہادی علی انک، مٹی اشرف علی اشرف اور مٹی تو نارام شلیان کے قلم تاریخ دیے گئے ہیں لیکن چھپنے

ایلیٹن میں انہیں حذف کر دیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اس ایلیٹن میں ایک اضافہ ابواب کی فہرست کا ہے جو الف

بائی ترتیب سے ہے اور یہ الف بائی ترتیب شہروں کے ناموں کے لیے ہے۔

”فہرست ابواب کتاب تاریخ بغاوت ہند ۱۸۵۷ء۔۔۔ بہار پے عظیم“ (۱۱)

جہاں تک کتاب کے نام کا تعلق ہے تو یہ خاصی معنویت کا حامل ہے ”بہار پے عظیم“ — پہلے ایلیٹن کے سرورق

پر تحریر ہے کہ:

”بہار پے عظیم تاریخی نام دکھا حقیقت میں اسم با سکی ہے کہ بڑا معرکہ تھا۔“ (۱۲)

یہ جنگ واقعی جنگ عظیم تھی کہ اس نے پورے برصغیر پاک و ہند کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔ کیا شہر، کیا

قبیلے اور دیہات، پورا ہندوستان اس آگ میں جل رہا تھا۔ عام طور پر اسے ”بلوہ“ کہا گیا۔ جنگ آزادی کی

اصطلاح تو بہت بعد میں عام ہوئی۔ انگریز مورخوں نے اس جنگ کو Mutiny یا شورش کا نام دیا اور اس کے

نتیجے میں انگریزوں نے ہندوستانیوں خصوصاً مسلمانوں کو جیسے انتقام کا نشانہ بنایا تو ایسی فضا میں کس کی مبالغہ تھی کہ

اسے جنگ آزادی کا نام دے سکے۔ ایسے میں اسے اگر بہار پے عظیم کا نام دیا گیا تو یہ بھی جرات کا مظاہرہ تھا،

یہ قول انتقاد میں:

”معنی خیز بات یہ ہے کہ کھیا لال نے انگریزوں کے دیے ہوئے نام کو بھی قبول نہیں کیا۔

شوش یا بغداد کی بجائے اس نے ایک غیر جانب دارانہ اصطلاح کو اپنایا ہے۔ عمار پر عظیم کا آج کی مستقل زبان میں جنگ عظیم۔" (۳۳)

یوں لگتا ہے کہ چنٹ کھیا لال کو اپنی اس جرأت کا احساس بھی تھا اسی لیے انھوں نے اسی ایڈیشن کے ابتدائے میں یہ بھی وضاحت کی ہے کہ:

"نام اس کتاب کا عمار پر عظیم ۱۸۷۶ء رکھا گیا ہے۔ یہ کہ اس نام کے حروف سے تاریخ طبع ہونے کتاب کی ظاہر ہوتی ہے اور لطف یہ کہ اگر اس میں لفظ ہندوستانی ۵۸۰ زیادہ کیا جاوے (۱۸۵۶ عیسوی یعنی سال شروع حالات نباد اونکھن سے لگتے ہیں۔" (۳۴)

چنٹ کھیا لال کی مرتبہ یہ تاریخ صرف اس اعتبار سے اہم نہیں ہے کہ یہ اس موضوع پر اردو کی پہلی کتاب ہے بل کہ اپنے اسلوب کے اعتبار سے بھی بہت اہم ہے۔ کہنے کو تو یہ ترجمہ ہے کہ "چند کتب معجزہ تاریخ انگریزی"، "پہچات و اخبارات" سے حالات و واقعات کا ترجمہ کیا گیا ہے لیکن یہ قول مرتب سوج بچار یہ بھی ہوتی کہ ان حالات کو فارسی میں تحریر کیا جائے یا اردو میں۔ آخرش یہ صلاح قرار پائی کہ:

"کرم و اردو اس پردہ فحش جملہ فضا کے واسطے بہت شائستہ اور زیبا ہے۔"

اور یہ بھی کہ اسے اس طرح تحریر کیا جائے کہ:

"کسپر علی دقت عظیم میں جاکو ہو، اس کتاب کو زبان روزمرہ اور صاف صاف میں تحریر کر کے نام اس کتاب کا عمار پر عظیم رکھا گیا۔" (۳۵)

اس کتاب کی نثر قدیم ہونے کے باوجود آسان اور رواں ہے۔ ترجمہ اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ طبع زاوکا گماں ہوتا ہے۔ چنٹ کھیا لال کو چوں کہ اردو، عربی، فارسی کے ساتھ ساتھ انگریزی زبان پر بھی تحمل و محسوس حاصل تھی، اسی لیے ان کا ترجمہ کہیں غرابت کا احساس نہیں دلاتا۔ ان کی نثر کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو:

"آب یہ امر ضروری ہے کہ اقوام لفاظیہ و دیگر باشندگان افغانستان جو ہم مذہب امر اندوگے ہیں اور جو اونسے لوی قزاقان اور قبیلہ اور مساکل محمدی کے جو ہیں شریک جہاد ہوں اور دست امداد برادرانہ و داد کریں اور بعد وصول کرنے اس خوش خبری کے ہو جب قول محمد کے کار بند ہو با تحقیق جو ایمان ہیں وہ آپس میں بھائی ہیں۔" (۳۶)

سنگ میل پہلی یکشنبہ لاہور کے زیرِ اہتمام ۲۰۰۷ء میں شائع ہونے والی کتاب کو نثر جدید میں طبع کیا گیا ہے۔ یہی اقتباس اس میں یوں تحریر ہے:

"آب یہ امر ضروری ہے کہ افغانی اقوام اور امر اندوگے کے ہم مذہب و دیگر افغانی باشندے شریک جہاد ہوں اور اپنے بھائیوں کی مدد کریں اور یہ خوش خبری وصول کرنے کے بعد شریعت کے مطابق عمل کریں بے شک تمام اہل ایمان آپس میں بھائی بھائی ہیں۔" (۳۷)

دونوں نمونے آپ کے سامنے ہیں۔ ۱۸۶۱ء کی نثر اور ۲۰۰۷ء کی نثر میں کچھ ایسا نمایاں فرق محسوس نہیں ہوتا

اور نہ ہی پڑھنے میں کچھ ایسی وقت پیش آتی ہے۔ قدیم تحریر بھی اتنی ہی رواں ہے جتنی نثر جدید۔ مثلاً:

”تخصیص اس اہمال کی یہ ہے کہ سارے چار بیٹے حج ایک نوکر میری خواب گاہ میں بے تماشا چلا آیا اور کہنے لگا صاحب صاحب جلدی اٹھو سوار لوگ بدوق چلائے ہیں اور بچن بگڑی ہے فوراً میں اٹھا اور میں نے کپڑے پہن کر تھپتھپا کر باغ میں آکر سب میال و اطفال کو بیدار کیا اور خود باہر برآمدے میں آیا تاکہ دیکھوں کیا ہوتا ہے۔“ (۱۸)

پنڈت کنہیا لال کے اسلوب کی ایک خوبی یا خرابی جملوں کا طویل ہونا ہے مثلاً:

”تاریخ ۹ جولائی فرج سیالکوٹ نے جس میں ایک ہزار دہم رسالہ نمبر آئین کا اور ۳۶ رجسٹر پیراگن بندھستانی کی جھی قضاہ برپا کیا اور بعد ازاں گل کرنے اکثر صاحبوں کے اور کرنے ہر طرح کی شرابی بیچ خالص کرنے مکانات اور اسباب وغیرہ کے بھانب مشرق روانہ ہوئے اور گاڑی اور کبھی وغیرہ مال بیلا اپنے ساتھ لے چلے۔“ (۱۹)

حمار پے عظیم کی اکثر عبارات ایسے ہی جملوں پر مشتمل ہیں۔ عام طور پر یہ تو اہتمام ہوتا ہے کہ حرفِ عطف کی مدد سے ایک طویل جملہ کہنے کی بجائے چھوٹے چھوٹے جملوں پر مشتمل اقتباس تیار کر لیا جائے اور وقت (:) کا اہتمام کیا جائے لیکن چون کہ حمار پے عظیم میں رموز و اوقاف کا کچھ ایسا التزام نہیں کیا گیا اس لیے جملہ طویل ہو جاتا ہے۔

اپنی کتاب کے ابتدائے میں پنڈت کنہیا لال نے تحریر کیا تھا کہ کتاب کو صاف اردو میں لکھا گیا ہے لیکن اس صاف اردو پر فارسی کا سایہ بہت گہرا ہے۔ انتہائی فارسی آمیز نثر ہے۔ تراکیب بھی فارسی تراکیب ہیں مثلاً خار ہائے درخت، یک گونہ، ذی مرتب، گریاں و نالائ، طعن ہائے سخت و کرب، صدمۂ چوب، شدتِ تازست، آفتاب و عدم دست یابی سایہ و حرارت، رنگِ راہ، نامہ کی راہ و تنگی، رنج افزا و فکر آہیز وغیرہ وغیرہ۔

”مغز ان مذکورین ہر چہا طرف رواں و گرجاں تھے۔“ (۲۰)

پنڈت کنہیا لال کے اسلوب کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ اپنی تحریر کو سپاٹ نہیں ہونے دیتے اور جہاں جہاں ان کا شاعرانہ مزاج انھیں عبارتِ آرائی پر آکھاتا ضرور ہے:

”میں گرم رنگ پر اور خاردار میدانوں میں رہنے پانچتی تھی۔“ (۲۱)

”میں حال کے قریب کرنے سے قلم بھی اٹکھ سیاہ دوتا ہے اور دوات بھی پار چہ صوف سے اپنے اٹکھ سیاہ پانچتی ہے مگر کہاں تک پاس کرے کہ تمام اشکوں میں ڈوبی ہوئی ہے تپا چار اس مطلب کو یہاں ہی چھوڑا۔“ (۲۲)

اکثر دیش تر متنی عبارت بھی تحریر کرتے ہیں:

”مرد و نعت کے بعد معلوم ہو مشہور عالم علی احمد ہو کہ حاضرہ نائب لوگ سوانحِ نذر سننے کے محتاج ہیں در یافت و قانع کی طواہل میں مردم آفاق ہیں مگر افرادِ عام پر اکثر دلوں کی نظر

ہے۔ بے حالات کی خبر کتنے ہے جس نے نہیں سنی پونچھائی کسی نے محض بے پر کی  
آزادی۔" (۳۳)

"اس کا نتیجہ یہ ملا کہ اس کا شوہر یہاں زندہ اس کو ملا۔" (۳۴)

"سہرہ آسانی و سہولیت عمل میں آئے کسی نے سر نہ اٹھایا۔" (۳۵)

طبع اول ۱۸۶۱ء اور طبع ششم ۱۹۱۶ء جو میرے پیش نظر ہے کی نثر اپنی املا کے اعتبار سے کافی مختلف ہے اسی طرح کچھ گفتگوں یا جملوں کو طبع ششم میں حذف یا اضافہ کر دیا گیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

تبدیلی املا: شایگان، اون، کوکب، گروہ قزاقان، طیاری، لونے، رکھا (طبع اول)

شاکان، ان، ککب، گروہ قزاقان، تیاری، ان سے، رکھا (طبع ششم)

تبدیلی الفاظ:

I "احباب صادق الاولاء کے لباسِ ظہورِ برہمن کر کے مقبولِ نظر اون صاحبِ نظروں کے ہوا" (طبع اول، ص ۱)

"احباب صادق الاولاء کے لباسِ ظہور میں ہاں کر مقبولِ نظر ان صاحبِ نظروں کے ہو۔" (طبع ششم ص ۱)

II "اس کتاب کو زبانِ روزمرہ اور صاف صاف میں تحریر کر کے نام۔۔۔۔۔" (طبع اول ص ۱)

"اس کتاب کو زبانِ روزمرہ اور صاف صاف میں تحریر کر کے نام۔۔۔۔۔" (طبع ششم ص ۱)

III "زمانہِ مفسدہ میں ششہر ہوئے تھے۔" (طبع اول ص ۱)

"زمانہِ مفسدہ میں ہوئے تھے۔" (طبع ششم ص ۱)

اضافہ الفاظ:

I "حرکاتِ ناشائستہ و بدعہدی کے یہاں تک پہنچائے ہیں۔" (طبع اول ص ۳)

"حرکاتِ ناشائستہ و بدعہدی کے یہاں تک بجے پہنچائے ہیں۔" (طبع ششم ص ۵)

II "یہ عزم نہاد رکھتا ہے۔" (طبع اول ص ۲۶۱)

"یہ عزم پیش نہاد رکھتا ہے۔" (طبع ششم ص ۲۸۹)

III "حمہ و لغت کے بعد معلوم ہو" (طبع اول ص ۲۶۲)

"حمہ و لغت و منقبت و مدحت کے بعد معلوم ہو۔" (طبع ششم ص ۲۸۹)

"تاریخِ بنادیت ہند ۱۸۵۷ء (کسے ب)" "محاربِ عظیم" کے اس مختصر سے جائزے کے اختتام پر کہنا یہ ہے کہ کتاب کے اختتام پر غیر جانب داری کا دعویٰ کرنے کے باوجود چند کتبہ لال واقعات بیان کرتے ہوئے غیر جانب دار نہیں رہے اور ویسی سپاہیوں کو بلوائی اور باغی قرار دیتے ہیں اور دوسری بات یہ کہ وہ اس کتاب کو "سامیوں" کی نظروں میں مقبول بنانا چاہتے تھے۔ یہ مقصد حاصل ہوا یا نہیں لیکن انھوں نے روزمرہ زبان میں

صاف صاف لکھ کر ہر کسی کو اس کے مطالعے سے بہرہ ور کرنے کا جو ارادہ کیا تھا وہ یقیناً یہ خوبی پورا ہوا۔

### حوالہ جات :

- ۱۔ چڈت کھنڈ لال، "تاریخ بغاوت ہند، محاربت عظیم" ۱۸۶۱ء، طبع ازل، کنستوٹنٹی نول کشور پریس، سرورق۔
- ۲۔ ایضاً، ص ۲۔
- ۳۔ چڈت برج کشن کول، ٹکڑا چک موہن ناتھ شوق، "تذکرہ شعرائے کشمیری ہندستان المعروف بہار گلشن کشمیر" ۱۹۳۲ء، جلد ثانی، لاہور، انارکلی پریس لیمیٹڈ، ص ۱۵۔
- ۴۔ جبریل دہلوی، "تذکرہ صوح گنگ" ۱۹۸۳ء، دہلی، دہلی دہلی، ص ۲۹۰۔
- ۵۔ ایضاً، ص ۲۹۰۔
- ۶۔ انکار حسین، "ریاچہ" مشمولہ "تاریخ بغاوت ہند ۱۸۵۷ء (مسئعہ) (۱) محاربت عظیم"، چڈت کھنڈ لال (مستف)، ۲۰۰۷ء، لاہور، گلپ میل پبلی کیشنز، ص ۳۔
- ۷۔ چڈت کھنڈ لال، "تاریخ بغاوت ہند، محاربت عظیم" طبع ازل، سرورق، ص ۲۶۹۔
- ۸۔ ایضاً، ص ۲۶۹۔
- ۹۔ چڈت کھنڈ لال، "تاریخ بغاوت ہند ۱۸۵۷ء (مسئعہ) (۱) محاربت عظیم" ۱۹۶۱ء، طبع چشم، کنستوٹنٹی نول کشور پریس، سرورق۔
- ۱۰۔ ایضاً، ص ۳۹۰۔
- ۱۱۔ ایضاً، ص ۱۔
- ۱۲۔ چڈت کھنڈ لال، "تاریخ بغاوت ہند، محاربت عظیم" طبع ازل، سرورق۔
- ۱۳۔ انکار حسین، "ریاچہ"، "تاریخ بغاوت ہند ۱۸۵۷ء (مسئعہ) (۱) محاربت عظیم" ص ۳۔
- ۱۴۔ چڈت کھنڈ لال، "تاریخ بغاوت ہند، محاربت عظیم" طبع ازل، ص ۱۔
- ۱۵۔ ایضاً، ص ۱۔
- ۱۶۔ ایضاً، ص ۲۔
- ۱۷۔ چڈت کھنڈ لال، "تاریخ بغاوت ہند ۱۸۵۷ء (مسئعہ) (۱) محاربت عظیم" ۲۰۰۷ء، ص ۱۰۔
- ۱۸۔ چڈت کھنڈ لال، "تاریخ بغاوت ہند ۱۸۵۷ء (مسئعہ) (۱) محاربت عظیم" طبع چشم، ص ۲۷۰۔
- ۱۹۔ ایضاً، ص ۲۶۹۔
- ۲۰۔ ایضاً، ص ۲۹۱۔
- ۲۱۔ ایضاً، ص ۹۹۔



۳۲۔ ایضاً، ص ۱۳۲

۳۳۔ پڑت کنیا لال، "تاریخ بغاوت ہند، معاربۃ عظیم"، طبع انڈیا، ص ۳۶۳۔

۳۴۔ پڑت کنیا لال، "تاریخ بغاوت ہند ۱۸۵۷ء (مسمیٰ بہ) معاربۃ عظیم"، طبع خشم، ص ۳۳۹۔

۳۵۔ ایضاً، ص ۳۳۹۔



## عالمانہ بصیرت کا حامل طنز و مزاح نگار — محمد خالد اختر

ڈاکٹر روبینہ رفیق

### Abstract:

Humour and sense of humour plays not only an important role in life but also in literature. Humour produce the strength to bear the crude realities of life. So like all the literatures of the world urdu literature has significant tradition of humour. In this tradition Muhammad khalid Akhtar is an important name who has targeted such realities of life which are present in one form or the other through humour and satire. This is one of the reasons why his writings are still meaningful and relevant. A superior sense of humour and satire is hallmark of his writings the present study is an attempt to analyze those trends which are relevant and meaningful in accordance with the realities of today's world.

سخت کیر سوسوں کی بے حسی کی زد میں آ کر زندگی جب بھی بے ہمت اور نا ہموار راستوں پر سفر کرنے پہ مجبور ہوتی ہے تو چاروں اور حیرتی حلقوں سے آسنا کر دل کے کہیں بہت اندر سے کسی خوب رو مسکراہٹ، کسی تازہ ہنسی کی آرزو لپکتی ہے اور روشنی بن کر اندر گرد پھیلی سرگ آ جا رہنمائی اور وحشت آلود اندر کی کوٹھا کر دیتی ہے اور ایک شفاف اور بے ریا ہنسی کی آرزو انہی دلوں میں جنم لیتی ہے جو زندگی اور انسانوں سے پیار کرتے ہیں اور یہ قدرت کی طرف سے ودیعت کردہ اس لطیف احساس کی بدولت ہے جسے عرف عام میں احساس مزاح سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اسی احساس کی وجہ سے زندگی کا مجرم بھی قائم رہ جاتا ہے اور یہ قائل برداشت اور گوارا بھی ہو جاتی ہے، خاص طور پر زندگی کے سہل بے ہمت کا رزق بننے والے لوگوں کے لیے جن کے خواب اور تعبیریں ایک دوسرے سے ان منٹ فاصلوں پر اور جن کی آرزوئیں اور زندگی کی سطح سچائیاں ایک دوسرے کے آسے قریب ہوتی ہیں کہ باہم تصادم ہو جاتی ہیں اور اس تصادم سے جنم لینے والی شدید مایوسی سے بچ نکلنے کی ایک راہ احساس مزاح کے کوپے

سے بھی ہو کر جاتی ہے کیوں کہ "احساس مزاح کا کام یہ ہے کہ وہ انسان کو حقائق کا احساس و لاگت اس شدید مایوسی سے بچائے جو اس کے خوابوں کی منزل پر ہمیشہ سے اس کی منتظر ہے۔" (۱)

زندگی کی مانند ادب میں بھی مزاح اور احساس مزاح کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ادب زندگی کے طبع حقائق کی سمجھ و ترجمانی کے ساتھ ساتھ ان پر ہنسنے کا ہنر بھی جانتا ہے، ان کو نگار کرنے اور خوابوں اور آرزوؤں سے دست بردار نہ ہونے پر آمادہ کرتا ہے، یوں مزاحیہ ادب کی اہمیت سمجھو ادب سے ہرگز کم نہیں۔ اسی خاطر میں ہر زبان کے تخلیقی ادب کی طرح اردو میں بھی مزاحیہ ادب کی ایک قابلِ قدر روایت موجود ہے۔ فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، پطرس بخاری، ابنِ انشاء، مشتاق احمد یوسفی، شفیق الرحمن، کرمل محمد خان اور محمد خالد اختر اس روایت کے درخشاں نام ہیں۔

محمد خالد اختر ایک ہمہ جہت تخلیقی فن کار ہیں۔ میں سو گیا رہ (ناول ۱۹۵۰ء) چاکی واڑہ میں وصال (ناول ۱۹۶۳ء)، کھویا ہوا افق (مضامین، افسانے، سطرانے ۱۹۶۸ء)، ایلچی کا خواب نگہ، ایلچی کا آئینہ نگہ (تراجم ۱۳۰۱ھ)، دو سطر (سفرنامہ ۱۹۸۳ء)، چچا عبدالباقی ۱۹۵۵ء، مکاتیبِ خضر ۱۹۸۹ء، یا ترا (سفرنامہ ۱۹۹۱ء)، ابنِ جبریر کا سفر ۱۹۹۳ء، لائین اور دوسری کہانیاں (افسانے اور ناولت مسکراتا ہوا بدھ ۱۹۹۷ء) ان کی تخلیقی شخصیت کا مستحضر اور ہر وقت حوالہ ہیں۔ اس کی گواہی قارئین کا بڑا چکا لکھا اور ذوقِ سلیم رکھنے والا طبقہ ہی نہیں بڑے تخلیق کاروں کی آراء بھی دیتی ہیں۔ نثری ادب کی مختلف اصناف میں طبع آزمائی کے باوجود وہ بنیادی طور پر مزاح نگار بل کہ طنز و مزاح نگار ہیں۔ ان کی تمام تر تخلیقات میں ان کے مزاح کی عقلی بھی مزاح کے پھول نکھاتی ہے اور کبھی طنز کا ٹوکھا کایا جھسکتی ہے اور یہ جبین بعض اوقات آنکھ بھی نم کر دیتی ہے کہ یہ ایک حقیقت ہے کہ زندگی کے بارے اپنے نقطہ نظر کا تخلیقی اظہار کرنے والا فن کار اس بات پر قادر ہوتا ہے کہ وہ حقیقہ کی لوث میں بیٹھی آدمی کی جھک بھی دکھاتا ہے اور لمال کے پیچھے چھپتی خوشی کے قدموں کی آہٹ بھی سلواتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے ہاں وہ حزن موجود ہے جو زوی اور فرائضی ادب کے اعلیٰ شہ پاروں میں دچا ہوا ہے جو آگہی کا سرچشمہ بنتا ہے۔" (۲)

خالد اختر طبعاً ایک سیلابی مزاحیہ شخص ہیں۔ "ردمان" کی تلاش جنہیں سرگرداں رکھتی ہے۔ یہ تلاش بھی انہیں چاندنی راتوں میں روپیلی چادر اوڑھے رنگ زاموں میں سطر آمادہ کرتی ہے، کبھی چشموں کی گنگناہٹ اور نوحیز ہریا دل میں لمبوں پہاڑوں اور دادیوں میں، کبھی بڑا سر اساطیری دیویوں کی حامل سرزمینوں میں اور کبھی سنے لچوں اور مغرور خیالات کی حامل کتابوں میں۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ رومان اپنی جھلک، روشنیوں، رنگوں اور ذائقوں سے محروم ہستیوں اور ان گلی کوچوں میں بھی دکھاتا ہے "جن کی ناپاک خاشاک سے چاند راتوں کو آ آ کے کرتا ہے اکسڑ وضو"۔ ان اور ہر نما مکانوں میں بھی جن کے درپہلوں پر عشق دیوان کی نیلوں کے پھول نہیں بکھٹتے بیوند گئے باتوں کی بوسیدگی ہانپ رہی ہوتی ہے اور ان میں بسنے والے لوگوں کے خوابوں میں جالے لگ رہے ہوتے ہیں۔ یوں یہ رومان خواب آگئیں اور انبساط پرور ماحول میں زندگی کو عظمت و خواست کی اعلیٰ ترین معیارات سے ہم کنار کرنے کی خواہش سے نہیں بل کہ زندگی کو اس کے تمام تر رنگین و دھنیں، تلخ و شیریں پہلوؤں کے ساتھ اور بچل، رہے رہا اور

منفرد اعزاز میں دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ زندگی کی Originality سے ہم کلام اور ہم آہنگ ہونے کا رویہ دراصل اس ثقافت مزاحیہ اور رہائی اعزاز فکر کی طرف اشارہ ہے جو زندگی کی ناممکنی، کم روئی، بے کیفی اور بے رنگی میں حسن، رنگین اور انبساط کے پہلو تلاش کر لیتی ہے۔ لائحہ عمل کی اوٹ میں بھیجی معنویت کشافت کے پروے میں بخوف لافٹ اور خلافت کی درزوں سے جھانکی معنویت کو بھانپ لیتی ہے۔

ماجرایہ ہے کہ خالد اختر نے زندگی کو اس کے حقیقی چہرے کے ساتھ دیکھا، دیتا اور بیاہ کیا۔ ان کی قلم حقیقات میں یہی زندگی سانس لیتی ہے جو کبھی کوئے طامت میں بھٹکتی نظر آتی ہے اور کبھی شہر اعتبار میں چلتی پھرتی دکھائی دیتی ہے۔ اس زندگی کو بسر کرنے والے خواب اور تقدیر کی متضاد دنیاؤں کے باسی ہیں... خالد اختر اس زندگی اور ان لوگوں کی دنیا کی تنہیک نہیں کرتے بل کہ اپنائیت اور خلوص کے ساتھ ان ناممکنیوں اور تضادات پر زیر لب مسکراتے اور مسکراتے پر آمادہ کرتے ہیں کیوں کہ "مزاح نگار اس وقت تک تبسم زیر لب کا سزاوار نہیں جب تک اس نے دنیا اور اہل دنیا سے رنج کے بیار نہ کیا ہوا ان سے، ان کی بے مہری دہم نکالی ہے، ان کی سرخوشی و ہوشیاری سے، ان کی تروا منی اور تقدس سے..." (۳)

زندگی کے گہرے اور متنوع مشاہدے نے جہاں خالد اختر کے تہذیبی اور سماجی شعور کی پرداخت کی وہیں انگریزی اور اردو ادب کا وسیع مطالعہ اور فن کارانہ ذکاوت نے ایک پختہ تخلیقی شعور اور معیار و مقدار کے ضمن میں اپنی انتہائی جس بھی پیدا کی جس کا اظہار ان کے طنز و مزاح کے موضوعات سے ہوتا ہے۔ یہ موضوعات متنوع بھی ہیں اور ان میں وہ معنویت ہے جو آفاقیت کی حدود کو چھوٹی محسوس ہوتی ہے۔ یہ موضوعات وہ سماجیاں ہیں جو عام طور پر سماج میں اور خاص طور پر انحطاط پذیر سماج میں ویک زود قدریں بن جاتی ہیں یعنی سیاست، جمہوریت، علم و ادب، ذرائع ابلاغ، معاشرتی و طبقاتی تضادات اور عام انسانی معمولات و رویے۔ یہی وجہ ہے کہ ان موضوعات کے عرصہ تحریر اور لمحہ موجود میں زمانی بُعد کے باوجود یہ صدائیں ہمارے زمانے کی سیاسی و سماجی صداقتوں سے اس قدر ہم آہنگ ہیں کہ ان کی دل چسپی اور معنویت کی تازگی کسی صورت ماعد نہیں پڑتی۔

علم و ادب کی طرف ان کے فطری رجحان کے باعث اردو ادب خاص طور پر غیر معیاری پرچوں میں فروغ پانے اور جذباتی بیان میں جتنا کرنے والا تیسرے درجے کا ادب ان کے طنز و مزاح کے اہداف میں سب سے نمایاں ہے۔ وہ اپنے مضامین میں ادب کے مطالعاتی اور جہان بینی ذوق سے عاری مگر بڑھم خویش مشہور ادیبوں، شاعروں اور نقادوں کی شاعری اور تحریروں کی لائحہ عمل کے ساتھ ساتھ غیر معیاری پرچوں کے ایڈیٹرز کی ہوس زر اور خوشامد پسندی کو بڑی ثقافت اعزاز میں سامنے لاتے ہیں۔ (سائیکس حیدر علی فداک، رفیق ادب، مسٹر گھامڑ کا ادبی کیمبر، تنقید نگاری سے توبہ و دیگرہ) اس کے علاوہ اعلیٰ ادب کی تعظیم اور بڑے ادیبوں کی قدر و تائیدی کا رویہ بھی طنز کی کاٹ کے ساتھ بے نقاب ہوتا ہے (پنجا سام کے نام آخری خط) اپنے عہد کے ادبی ماحول میں پر دان چڑھنے والی بے بنیاد و نمشوش، مخالفوں اور حامد و مدعوں کی مطہک صورتیں بھی طنز و مزاح کے آئینے میں دکھائی ہیں، مثال دیکھئے

”ان کے کام کے بارے میں یہ ہے کہ ان کے مصرعے عموماً ایک بحر میں نہیں ہوتے۔ انھوں نے گویا شاعری میں ایک نئی روش پیدا کی اور نظم کا رشتہ ستر سے جوڑا۔ یہ اشعار میں لگی لپٹی نہیں اٹھا رکھتے۔ سادگی اور خشکی ان کے کام کے جوہر ہیں گو کہ اس کا بیش تر حصہ مبتذل اور افتراق سے بگرا ہوا ہے۔ اصل محاورے اور روزمرے کو خواہ پنجابی کا ہو خواہ اردو کا یا سندھی کا ہاتھ سے جاسے نہیں دیتے اور جوں کا توں شعر میں جڑ دیتے ہیں جیسے انگور میں گھیند۔ ان کا زور کمالیہ یہ ہے کہ چار پانچ زبانوں کا مرکب تیار کر کے ایک ایسی خوش ذائقہ بھاشا اختراع کی ہے کہ آدمی ہولت چاکارہ ہاتا ہے۔“ (۳)

اور:

”گھماڑ لے آخراپنے انقطاعی مقامات والے مقالے پر کام شروع کر دیا۔ اُس نے اُس پر بے حد محنت کی۔ پہلے تو اس نے خاص نمبر کے سب سے طویل مقالے میں سے مشکل اور بار بار استعمال ہونے والے الفاظ بیان کر ایک کاغذ پر لکھ لیے مثلاً غیر مطبقاتی شعور، سراپہ دارانہ رجعت پسندی یا جدلیاتی قدریں، احتضانی نظام، سامراج، بورژوائی ذہنیت وغیرہ وغیرہ۔ پھر اُس نے ایسے فقرے بنانے کی کوشش کی جن میں ان لفظوں اور ترکیبوں میں سے کم از کم ایک آدھ ضرور استعمال ہو۔ گھماڑ کو خود ابھی طرح معلوم نہ تھا کہ وہ کیا لکھنے کی کوشش کر رہا ہے۔ دس دن کی شبانہ روز محنت کے بعد وہ اپنے مقالے کو ختم کرنے میں کامیاب ہو گیا۔“ (۵)

عالمی اور معاصر ادب سے بعض تخلیق کاروں کی شرم ناک عدم واقفیت اور قابلِ رحم غورسنائی ان کی طراوت کا نشانہ کیسے بنتی ہے ملاحظہ کیجیے:

”ناول نویسوں کے استاد کے کمرے میں آدمی کی آنکھیں کتابوں کی بے سود تلاش کرتی تھیں۔۔۔ شیخ قربان علی کٹار نے اپنے سکول کے دنوں کے بعد۔ کبھی کبھ نہیں چڑھا تھا۔ وہ اس کا صاف کوئی سے اقرار کیا کرتا مگر اس کتابھی کی سہائی میں یہ ظاہر کرتا کہ توحہ تخلیقِ خدا کی دین ہے اور دوسروں کی کتابیں چڑھنے سے فن کار اپنے اسلوب کی حدت اور تازگی کھو بیٹھتا ہے۔ اس کی گھنگو اس کے مطالعہ اور مشاہدہ کے ہول ناک فقدان کی وجہ سے صدمہ جاسیاد اور غیر ادبی ہوتی اور اس کی دماغی نشوونما غالباً اس وقت رک گئی تھی جب وہ آخر میں جماعت میں چڑھا تھا مصنفوں کے ہاں تک سے اسے آشنائی نہ تھی اور اسے اُن سے ایک ضدی تھی۔ وہ اپنے آپ کو مصنف کی حیثیت سے ایک قسم کا بورژوا، یا ریکس تصور کرتا تھا اور دوسرے مصنفین کو محض پروڈاکٹ کے افراد جن پر محض ”ناک سڑکا نا“ چاہیے۔۔۔ ترقی پسندوں کا ذکر اس کے اعصاب کے حق میں ضرر اور خطرہ سے خالی نہ تھا بلکہ اُن مصنفوں کا ذکر بھی ہر ترقی پسند نہ تھے۔۔۔ خاص طور پر جلالی کے نام پر تو اس میں مرگی کے دورہ کی سب علامات ظاہر ہو

جائیں۔“ (۶)

یہ حقیقت ہے کہ جو معاشرے علیٰ اور انسانی سطح پر اعلیٰ قدروں سے چھڑ جاتے ہیں، ان کی باقی ماندہ قدروں کی صورت اندوہناک ہوتی ہے۔ یہی صورت حال ہماری اجتماعی زندگی کی بعض قدروں کو بھی درپیش ہے جن میں سرپرست، ہماری سیاست اور نظامِ حکومت ہیں۔ حشاشی احمد یونس نے لکھا ہے:

”ہم لوگ ان چیزوں پر ہنستے ہیں جو اب ہماری کچھ میں آگئی ہیں۔ مثلاً انگریز، حشیشی شامی، روپیہ کمانے کی ترکیبیں اور بنیادی جمہوریت۔“ (۷)

خالد اختر نے اس فہم کا ثبوت چچا عبدالہاقی کی صورت میں دیا اور روپیہ کمانے کی ترکیبوں کو ان کی تمام تر تاہمیں سمیت اسے لطیف بنائے میں بیان کیا ہے کہ ایک بے ساختہ مسکراہٹ چہرے کا حصہ بن جاتی ہے اور جمہوریت و سیاست کے نام پر اپنے بت کدۂ ذات کے طواف میں مصروف طالع آزمائوں کی خود غرضی اور فریب دہی کے پردے کو ان کے خطر کا نشتر تار تار کر دیتا ہے:

”بچو! آج کل جمہوریت کا زمانہ ہے۔ جس کو دیکھو اس دیوی کے نظارۂ خُسن میں مست ہے آقا ہم تمہیں بتائیں کہ جمہوریت کس کو کہتے ہیں؟ ایک دانائے لڑکے نے اس کی تعریف یوں کی ہے کہ جمہوریت بعض آدمیوں کی حکومت ہوتی ہے جسے بعض آدمیوں کے قائدے کے لیے چلاتے ہیں۔ خدا کا لاکھ لاکھ خطر ہے کہ ہمارے ملک میں جمہوری نظام رائج ہے۔ ہمارے حاکم منتخب شدہ ہیں یعنی انہوں نے ایک دوسرے کا انتخاب کیا ہے۔ وہ سب بڑے حرے میں ہیں۔“ (۸)

اسی طرح سرکاری محکموں کی کارگزاریوں اور سرکاری وسائل کے ”پیش بہا“ استعمال بھی بے درد صورت حال ہو، ہماری اجتماعی زندگی اور تقدیر کا فیصلہ کرنے والے افراد اور اداروں کی ترجیحات کے ضمن میں محدود اور سطحی اپروچ کے حواس، معاملہ خالد اختر اپنی فہم کا رانہ دکاوت اور فطانت کو پردے کا رلاتے ہوئے اس کی پردہ دری اس طرح کرتے ہیں کہ دستِ درازی کا الزام عائد ہوتا ہے اور نہ ہی دریغ و ذہنی کا... حشاشی احمد یونس کے نزدیک ایک ذہین مزاح نگار کی پہچان بھی یہی ہے کہ ”جہاں جگہ بول کر سڑاؤ کو زہر کا پیالہ ہوتا پڑتا ہے، وہاں چار مزاح نگار الف لیلہ کی شہر زاد کی طرح ایک ہزار ایک کہانیاں سنا کر اپنی جان اور آبرو صاف بچالے جاتا ہے۔“ (۹)

مثال دیکھیے:

”اگلے دن ہم فطرنے کے دفتر میں گئے... ہیڈ کلرک نے کہا کہ ڈیپارٹمنٹ کے پاس لے دے کے یہی کام کا نذرانہ، باقی پانچ نذرانے میں سوراخوں کی جگہ سے ایک مدت سے بے کار پڑے تھے۔ فطرنے ڈیپارٹمنٹ نے انگلستان سے چار ہزار روپے، باہر پر ایک میکینیکل ایکسپورٹ کی خدمات حاصل کی ہیں جو ڈیپارٹمنٹ کو سوراخوں کے بند کرنے کے حشیشی منظور دے گا۔“ (۱۰)

ایسی صورت حال میں خالد اختر کا مزاح اکثر طنز کے گات وار دائرے میں داخل ہو جاتا ہے کیوں کہ وہ ایک حساس، ہاشور اور درد مند انسان کی حیثیت سے زندگی کو دشوار اور کراہت انگیز بنانے والے تمام عوامل کے خلاف اس ذاتی اور جذباتی ردِ عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ غالباً وہ جانتے ہیں کہ بعض اوقات غلطیوں اور حماقتوں کی نشان دہی یا اصلاح محض پیار بھری تھکیوں یا پھٹکوں سے نہیں، چنگیوں سے بھی ہوتی ہے۔ اس لیے ان کے نزدیک.....

معاشرتی ناہمواریوں، معاشرتی مسائل، قول و فعل کے تضاد اور دیا کاری کے خلاف ”طنز کا اثر بہت گہرا اور عجیب ہوتا ہے۔“ (۱۳۰) دیا کاری اور طبقاتی تفریق کے خلاف یہ طنز بعض اوقات زہر شدہ کی شکل اختیار کر لیتا ہے جس میں وہ جھگی ہوتی ہے جو آفسوں کو پینے کی کوشش میں حلق کو کڑوا کر دیتی ہے لیکن چہرے پر ایک مسکراہٹ کی معنی خیز تحریر بھی رقم کرتی ہے۔

”امیر آدنی نئے سال کا احتفال بڑے اہتمام اور چاد سے کرتے ہیں۔ ان کی تصویریں ہمارے فیشن کے رسالے میں چھپتی ہیں۔ ڈانسوٹ کہیں کر یہ بڑے آدنی کسی شان دار ہوٹل میں جمع ہوتے ہیں اور وہاں دوسرے امیر آدنیوں کی بیویوں کے ساتھ ڈانس کرتے ہیں۔ بارہ بجے جب نئے سال کے پہلے دن کا درد ہوتا ہے تو یہ دکانی ہوئی سکاچ کے جام سے اُسے چکی لودھتر کہتے ہیں۔ نئے سال کو منانے کا اصل طریقہ یہی ہے..... وہ ہزاروں لوگ جو سردی میں ٹھہرتے ہوئے فٹ پاتھوں کے چمڑے بستروں پر نئے سال کا احتفال کرتے ہیں، وہ نئے سال کی توجہ کرتے ہیں۔ اسی لیے نیا سال اُن سے ہراس ہو جاتا ہے اور اُن لوگوں کے لیے طلوع ہی نہیں ہوتا..... تم کبھی طرح نہ بننا۔“ (۱۳۱)

سماجی تضادات اور طبقاتی تفریق کے گرد آلود محظروں میں زندگی کی آجڑی اور وہ ان صورتیں تخلیق کرتے ہوئے اُن کے گھم سے آئسو بھی پھٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور اسی گھم کی لوک طربیں کر بڑی شدت سے جھپکتی بھی ہے۔ یہ وہ وصفِ خاص ہے جو خالد اختر کو طنز پر ادب کی روایت میں منفرد حیثیت کا حامل بنا دیتا ہے کہ ”وہ قلم نگار پیدا کرنے کی غیر معمولی صلاحیت کے باوجود گنہگار، آداسی اور کرب کی انتہا کو چھو لینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔“ (۱۳۲)

خالد اختر کے طنز کی دھار اس وقت خاص طور پر بے حد تیز ہو جاتی ہے جب وہ لالچ اور مفاد کے ہاتھوں پر بیست کیے ہوئے سیاسی لیڈروں اور مذہبی رہنماؤں کو اپنے ملک اور ملک میں رہنے والے لوگوں کا مقدور غیروں کے پاس دامن رکھتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ دراصل ہمارے ہاں سب سے بڑی حتم طرب یعنی ہماری سیاست ہے۔ آغا فر ستر (قیام پاکستان) کے کچھ عرصہ بعد سے ہی اس کی جو چال رہی سو بے دھنگی رہی اور اب جب کہ اس کی سطح، کھوکھلے دلوں اور بے روح غیروں کی تکرار عام لوگوں کی فہمی کا موجب ٹھہرتی ہے (ایسی فہمی جو لاعلمیت کی مسموم فضا میں بے بسی کی آخری حد پر ختم لیتی ہے) کچھ ہندو سیاسی شعور رکھنے والوں کی پیش بینی کی صلاحیت نے اس میں موجود مضحک صورتیں بہت پہلے دیکھ لی تھیں۔ خالد اختر بھی انہی لوگوں میں شمار ہوتے ہیں۔ نئی سیاست کے خود غرضانہ، مفاد پرستانہ رنگ و چنگ اور غیر نئی سیاست خاص طور پر امریکی سیاست کے اختصانی جھکنڈے اور

سامراجی سوچ بھی ان کے طرز کی شخړت کی زد میں آتی ہے۔ اس کی گواہی ان کا ناول میں سونگیا رہا بھی دیتا ہے اور "پچاسام کے نام آفری خط" بھی جس میں انھوں نے امریکی آئیپ کے سائے میں مصنوعی شخص کے سہارے زندہ رہنے والی ہماری سیاسی اور سماجی زندگی کو سیاسی اور سماجی ٹھیکیداروں اور مذہبی اجارہ داروں کے حوالے سے بڑے نوکے لہجے میں بیان کیا ہے :

"میرے فریب ملک میں بچ مایہ خدا اور اس کے رسولؐ کے بعد جس قدر عقیدت مندی سے آپؐ کا نام لیا جاتا ہے، کسی اور کا نہیں لیا جاتا۔ ہماری مسجدوں میں اقیہہ اور غلط، اُلمباروں کے لیڈر اور مسلم لیگ کے لیڈر اب بھی اکڑ خدا اور رسولؐ کے نام کو زبان پر لاتے رہتے ہیں، اُن کے دلوں میں بھانک کر دیکھیے تو ادا رکھتے سنائی دیں گے۔" (۱۳)

خالد اختر کا فن محض مزاح یا محض طنز تک محدود نہیں بل کہ دونوں کا خوش گو اور استخراج ان کے فن کا خاصہ ہے اکثر مقامات پر تو طنز کا شخړ میں مزاح کی لطافت کے باعث کند ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ ذرائع ابلاغ کے "تخلّی رتھوں" کے ضمن میں یہ مثال اس بات کی گواہی دے گی۔

"دوسرے دن صبح میں زیریں ہوٹل میں اُبل روٹی کی قطاروں اور کیکوں کے مرتبوں کی لوث میں لنگوٹا کسے پاکستان ریڈیو کی قوالی کی گت پر تیل باض کر رہا تھا اور میرا دل ہمارے ریڈیو کے کار پر اذان کے لیے شکر ہے اور قریف کے جذبات سے بھر پور تھا جنھوں نے اقبال کی ایسی ایسی ٹھوس کو قوالی بنا کر دکھا دیا تھا جن کے حلق کی کسی کو وہم و گمان بھی نہیں ہو سکتا کہ ان کی قوالی ہو سکتی ہے۔ میں نے سوچا اگر اقبال زندہ ہوتا تو یہ امر اس کے لیے غالباً بے حد تسکین دہ اور مسرت بخش ہوتا۔ اس نے غالباً پہاڑ اور گھمیری، شکوہ اور بھاب شکوہ اور دوسرے شاہکار اسی لیے لکھے تھے کہ اس کے مرنے کے بعد بھٹن قوال اور اس کے ساتھی انھیں دل تو ادا قوالیوں میں احوال کر ملی الصبح ریڈیو پر سے نظر کیا کریں۔" (۱۵)

انگریزی ادب کے وسیع مطالعہ کے باعث وہ خالص مزاح کی مرحلوں سے بھی واقف ہیں اور اس سے محفوظ ہونے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں، اس لیے اُن کے ہاں خالص مزاح کے پیش تر حربے یعنی واقعہ، کردار، موازث، مشابہت، تشاد اور اسلوب سے پیدا شدہ لطافت کے خوب صورت نمونے ملتے ہیں۔ انھوں نے ان تمام حربوں کو بروئے کار لاتے ہوئے اپنے سماجی پس منظر کو دھیان میں رکھا، اس لیے ان کے ہاں مزاح کی ایک سنبھلی ہوئے کیفیت ملتی ہے۔ ان کے مزاح کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اپنے مزاح میں یہ دوا آئندہ ہے یعنی خیال اور لفظ دونوں کی سطح پر موجود ہے۔ ان کے خیالات اور الفاظ میں وہ کلاسیک کیفیت ہے جسے خوش مذاقی سے تعبیر کیا جاتا ہے اور اس خوش مذاقی اور بذلہ بخی کی تادیب مگر محسوس ہونے والے برقی رو ان کی کلیقات کی باطنی سطح پر جاری و ساری رہتی ہے۔ اسی بنا پر ان کے مزاح میں وہ بے ساختگی ہے جو مصنوعی اور مزین فقروں کی انجمن آرائی کی مرہون منت نہیں ہے بل کہ اس کے برعکس ان کا مزاح وارد ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ جیسے اچانک کوئی پھول نکل



اٹھے یا کوئی چشمہ پھوٹ پڑے۔ دراصل وہ جملے یا فقرے میں الفاظ کی دروست اس طرح سے کرتے ہیں کہ روایت سے پڑھتے ہوئے اچانک انکشاف ہوتا ہے کہ کوئی تضاد اس طرح مثابہت (یا اس کے برعکس) کی شکل اختیار کر گیا ہے جو بے ارادہ اور بے ساختہ انہی کا باعث بنا ہے۔ یہی بے ساختگی ان کے اسلوب کی داخلی کیفیت بھی ہے اور خارجی بھی۔ مثال کے طور پر:

- ۱۔ ”انہوں نے ہماری معاشرتی خرابیوں کو جنات سے منسوب کیا اور فرمایا کہ رشوت خوری، ذخیرہ اندوزی، خورد زبانی اور غفلت کوئی یہ سب امراض جنات کے پیدا کردہ ہیں۔“ (۱۶)
- ۲۔ ”انہوں نے ایک دوست کا ذکر کیا جو پہلے بھلا چنگا تھا ایک ٹھٹ فزول کوئی کرنے لگ گیا۔ پانچ پانچ غزلیں روزانہ عظیم معرئی میں کھستا تھا اور انہیں ڈاک میں بھیج کر غلطی آ رہی بھرتا تھا۔“ (۱۷)
- ۳۔ ”اس کرے پر انسان کی زندگی وبال ہو چکی ہے۔ اناج کی قلت، کپڑے کی مہنگائی اور سیاسی لیڈروں نے ہمارا یہاں رہنا اور بھر کر دیا ہے۔“ (۱۸)

۴۔ ”قربان علی کو دیکھ کر مجھے پہلی بار معلوم ہوا کہ باجیس کیسے کھلتی ہیں قربان علی کے معاملے میں باجیس زیادہ نہ جیس کر جتنی بھی تھیں وہ گاؤں اور چکر کوٹھی کو دیکھ کر کھل گئیں۔“ (۱۹)

ہیروڈی یا تحریف بھی اسلوبِ باری حراز کی ایک صورت ہے۔ خالد اختر کے ہاں حراز کی یہ صورت بڑی نمایاں ہے۔ انہوں نے مختلف عمومی اور معروف تصانیف کی اصل و بنیاد پر قرار رکھتے ہوئے یا بھر کسی معروف ادیب کے شاغل کی تقلید کرتے ہوئے الفاظ و خیالات کی تبدیلی سے ایک ایسا نیا اور دلچسپ جہان معنی تخلیق کیا ہے جس میں ان کے عہد کے ادبی، فکری، سیاسی اور سماجی حدودِ خیال ایسی مستحکم صورت اختیار کرتے ہیں جو تفریح طبع کا باعث بھی بنتے ہیں اور شعورِ استوار کا بھی۔ خالد اختر نے عام طور پر رساں یا معروف تصانیف یا اسالیب کی ہیروڈی کی ہے مثال کے طور پر معلوماتی قاعدہ-۱ (بچوں کے لیے)، معلوماتی قاعدہ-۲ (قد رے بڑے بچوں کے لیے)، ”مکاتیبِ رسپ“ ایک معروف کلاسیکل تصنیف ہے جس کی ہیروڈی انہوں نے اسی عنوان سے کی ہے اور جس میں مختلف جانوروں کے رتبوں، مسائل اور سوالوں کے استعارے میں انسانوں کے مختلف رتبوں، مسائل اور سوالوں کو بیان کیا ہے۔۔۔۔۔ ”ساکیں حیدر علی فنک“، مولانا محمد حسین آزاد کی تصنیف ”آپ حیات“ کے شاغل کی ہیروڈی ہے۔ ”پھتری“ شفیق الرحمن کی کہانی ”برساتی“ کی تحریف ہے۔ ”گلیا“ انصار حسین کے اسلوب کی ہیروڈی ہے۔ ”مکاتیبِ خضر“، غالب کے اسلوبِ مکتوب نگاری کی تحریف ہے۔ رسالہ فنون میں یہ مکاتیب ”عمود ہندی“ نسبت سے ”عمود پاک“ کے عنوان سے شائع ہوئے تھے۔ جب کہ ”چچا سام کے نام آخری غلط“ سعادت حسن منٹو کے ”چچا سام کے نام غلط“ کی ہیروڈی ہے جسے مصنف نے ایک عقیدت مندانہ ہیروڈی کا نام دیا ہے۔ ”مشاہیر کے غلط“ ممتاز شاعروں اور ادیبوں کے اسلوبِ مکتوب نگاری کی تحریف ہیں۔ خالد اختر کی تحریف نگاری کے ضمن میں سید محمد کاظم لکھتے ہیں:

”محمد خالد اختر نے ہیروڈی کے فن میں بہت جرات مندانہ اور فن کارانہ قسم کے تجربے کیے

ہیں۔ انھوں نے اپنے زمانے کی چند خاص ادبی شخصیتوں کو لے کر ان کے خاص اسلوب نگارش اور انداز فکر کا جس طرح ہو ہو کر پتہ چلا ہے۔ اس کے متعلق بڑے استاد کے ساتھ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان خصوصیتوں کے ساتھ اردو کے ہرے ادب میں اس کی مثال مشکل سے ملے گی۔ (۴۰)

خالد اختر نے پطرس، یحییٰ، ابنی، انشاء، کرمل محمد خاں اور شفیق الرحمن کی طرح واقعاتی مزاج کو ایک موثر ترین فنی حربے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ وہ ایک انسان نگار بھی ہے، اس لیے واقعہ کی کثرت پوری جزئیات سمیت اتنی ہنرمندی سے کرتے ہیں اور مرکز واقعہ کو ایسی صورت حال کا اسیر بنا دیتے ہیں کہ پورا ماحول ایک بے ساختہ فنی سے چمک اٹھتا ہے۔ عام طور پر یہ حربہ بروئے کار لاتے ہوئے مرکز واقعہ یا مزاج کا ہدف وہ خود یا اُن کا تخلیقی ہم زاد ہوتا ہے۔ یوں اُن کے ہاں احساس مزاج کی وہ خوب صورت شکل بھی نظر آتی ہے جو خود پر چٹنے کی توفیق اور حوصلے سے جنم لیتی ہے مثلاً:

”اصل شرافت کی پہل ملنا پئی (بکرا) نے کی۔ اس کے باوجود کہ وہ میرے پیالے سے چائے پیا، ہاتھ اس کا دل میری طرف سے صاف نہ تھا۔ نہ جانے کیا تک اس کے دماغ میں کیا دھشت مائی کہ اس نے اگلی دو ٹانگوں پر کھڑے ہو کر میرے بالوں کو سگتنا شروع کر دیا (خانہ گھاس بھوک) میں نے گھبرا کر پہلے تو شرافت اور ملامت سے باز رکھنے کی کوشش کی مگر پھر جب اس نے میرے کان گونے کا ارادہ کیا پھر کیا تو میں اس کو پیچھے پیچھے کر بڑبڑا کر اٹھ کھڑا ہوا۔ میں اسی وقت پروفیسر کے غمزدگی، بچہ اُس کے باوجود مس می (ہندو) طوطائی ہوئی میز پر سے میری طرف چھٹی۔ میز پر پیالوں اور گھاسوں کو چھرا کرتی ہوئی۔ کچھ عرصہ بعد میں نے اپنے آپ کو ریٹورڈان کے فرش پر چپٹ پڑے ہوئے پایا۔ پروفیسر نے بھی کو بروقت پیچھے کھینچ لیا تھا۔ (۴۱)

۱۱

”کیا آپ مجھ کو اپنی فرزندگی میں لینا قبول کریں گے؟“ قربان علی کنار نے ڈرتے ڈرتے پوچھا اور کہا

”کیا؟“ قصاب اپنے بٹھرے کو ہاتھ میں تو لے پلٹ کر ہنوا  
”ایک سیر گوشت چاہیے“ کنار نے کہا ”دکان کا ہو“ (۴۲)

خالد اختر نے اگرچہ مزاج کے پیش ترجیحوں کو بڑی خوب صورتی سے استعمال کیا ہے لیکن خاص طور پر وہ کردار سے مزاج پیدا کرنے میں بہت کام لایا ہے۔ قربان علی کنار، عبدالکبان، پروفیسر شمسوار خان، ڈاکٹر غریب محمد، اقبال چنگیزی، پوجو پاشہار، سارجنٹ برفر اور سب سے بڑھ کر چچا عبدالہادی اور سنجیوا بختیار ظلمی کردار نگاری سے مزاج پیدا کرنے کا معروف ترین حوالہ ہیں جنھیں خالد اختر نے نہایت دلانست اور ذکاوت سے تراشا

ہے۔ یہ دونوں زندگی کی خوشی، حرارت اور تحرک سے معمور ہیں۔ ان کی حرکتیں پر لطف اور دل چسپ ہیں۔ دونوں بظاہر متضاد رویوں کے حامل ہیں۔ ایک دوسرے سے مختلف دکھائی دیتے ہیں لیکن دونوں مل کر ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔ کرداروں کی اس جوڑی میں چچا عبدالہادی بہر حال برتری رکھتے ہیں۔ آئیے چچا عبدالہادی سے متعارف ہوتے ہیں:

”اگر آپ بھی ایک چھوٹے کرل مثل سے آدمی کو دیکھیں جس نے ایک چمک فوج اہل کا سوٹ پہن رکھا ہو جس کی ٹیٹی گزری اپنی آپ کھو چکی ہو، جس کے کٹ کے کار کے سوراخ میں ایک بڑا سرخ گلاب لگا ہوا ہو، جس کے بغیر فریم کے چوکور چشموں میں سے دو مصحوم برکھائی ہوئی آنکھیں جھانکتی ہوں، جس کا چہرہ ایک دودھ پیتے بچے کی طرح بے ریا اور پاک ہو اور جس کے سر پر اس کے کار کے گلاب سے زیادہ سرخ ایک چھوٹے ہوئے پھلنے والے ترکی ٹوپی ہوتی فورمان لیجے کہ یہ چچا عبدالہادی ہی اسے، اہل اہل ہی ہے۔“ (۳۳)

چچا عبدالہادی اس طبقے سے تعلق رکھتے ہیں جو اعلیٰ تعلیم کے حصول کے باوجود مادی زندگی کی دوڑ میں پیچھے رہ جاتے ہیں اور اس کی طغیانی کے لیے خواب دیکھنے اور عملی طور پر ان خواہوں کی تعمیر کے حصول کی سادہ اور معصومانہ مگر رائج اس کوشش میں لگے رہتے ہیں۔ چچا عبدالہادی بھی بڑی سنجیدگی کے ساتھ اپنی ”ذہانت“ اور ”دور اندیشی“ پر بھروسہ کر کے ”دوپہ کمانے کی ترکیبیں“ سوچتے اور ان پر عمل پیرا ہوتے ہیں لیکن ریا کارانہ سادگی اور دفتری نظام ان کی ”ذہانت“ کو ایسے پکڑ دیتا ہے کہ وہ گھن پکڑ دکھائی دیتے ہیں۔ اسی لیے یہ محض ایک فرد نہیں ایک طبقے کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔ یوں کہیے کہ یہ کردار شیخ چلی کا جدید (Version) ہے جو شخص خیالی پلاٹ ہی نہیں پکا تا عملی طور پر بھی ”انڈوں کی فوکر“ی“ دشمن ہنس کر بیٹھتا ہے۔ ان کی ”شیخ چلیت“ کی ایک مثال دیکھیے:

”چچا نے مجھے ٹانگ کرنے کی کوشش کرتے ہوئے کہا: ”فرض کرو ہم پہلے پہل سونہیرے درازہ کریں اور ان کی پہلی افرائش نسل کا انتظام کریں۔ اگر ہمارے پاس پانچ سونہیرے بھی ہوں، لیکن بے ہزار ہوں یا دو ہزار..... میں کم سے کم تحفہ لگا رہا ہوں۔ پس اگر پانچ سونہیرے بھی ہوں اور ہم ان کو پانچ سونہیرے ہی ذبح کے حساب سے فروخت کریں تو پانچ سونہیرے پانچ سو کہتے ہوئے؟“ عبدالرحمن پانچ سو کو ذرا پانچ سو سے ضرب تو دو۔“ (۳۴)

یہ وہ ”شیخ چلی“ ہے جو کسی قدر ہم سب کے اندر موجود ہے، خواب دیکھنے اور ان کے حصول کی احمقانہ کوششیں کرنے والا۔ شاید اسی لیے خالد اختر نے کہا تھا کہ ”خود مجھ میں بہت جگہ عبدالہادی موجود ہے۔“ (۳۵)

خالد اختر نے اس کردار کے ذریعے جہاں فرد کی انفرادی حماقتوں اور بے اعتدالیوں کو بے نقاب کیا ہے، وہیں اجتماعی منافقتوں اور ریاکاروں کا پردہ بھی چاک کیا ہے۔ اردو ادب کے حراہید کرداروں میں چچا عبدالہادی بڑا معنی خیز مگر توبہ کا طالب کردار ہے۔ کردار نگاری کے حوالے سے صرف چچا عبدالہادی ہی نہیں اور بھی کئی کردار اسی قدر اہم اور معنی خیز ہیں۔ محروم طبقے سے تعلق رکھنے والے یہ کردار ”چاک و واڑہ میں دسال“ میں بھی زندگی کے بہت سے

نرخ اور پہلو مختلف کرتے ہیں۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خان لکھتے ہیں:

”یہ زندگی کا مزاج ہیں، بالکل چمر (Chaucer) کی Canterbury Tales کے چند مزاجیہ کرداروں کی طرح ہمیشہ کے لیے محفوظ کرنے والے کردار اور کنار ان سب کا شہنشاہ ہے۔“ (۳۶)۔

مختصر یہ کہ خالد اختر کا مزاج ان کی ذہانت، فطانت، ذوقِ سلیم اور عالمانہ بصیرت کا آئینہ دار ہے اسی لیے اس میں گفتگوئی طبع کے ساتھ ایک پر وقار شائستگی اور خشکی موجود رہتی ہے، پھر یہ مزاج محض جسے ہسانے پر ہی نہیں اپنا احتساب اور گرد و پیش کا تجزیہ کرنے پر بھی آمادہ کرتا ہے۔ یوں ان کے مزاج میں پر جسم گفتگوئی بھی ہے اور پر خلوص فکر بھی۔ یہ فکر باہمی کی گرد سے آلودہ نہیں کرتا بلکہ اپنے خالق کی طرح امید و رہا، کے کئی خوش رنگ زاویوں سے ہم کام کر دیتا ہے۔ یہ ایک اعلیٰ مزاج نگار کی بچکان ہے کہ وہ ”اپنے اور سچ خالق کے درمیان ایک قدر آدم و دیو قہقہہ کمزری کر دیتا ہے اور وہ اپنا دوسے خداں سورج کھنکی کے پھول کی مانند ہمیشہ سرچشمہ نور کی جانب دیکھتا ہے اور جب اس کا سورج ڈوب جاتا ہے تو اپنا رخ اس سمت کر لیتا ہے جہاں سے وہ بحرِ طلوع ہو گا۔“ (۳۷)

خالد اختر کا طنز و مزاح جہاں تاریکی کو ہدف بناتا ہے وہاں ان کی طبعی خوش فکری اور رجائیت پسندی زندگی کے تسلسل اور نئے امکانات کی آفریق کی بٹارت بھی دیتی ہے۔

## حوالہ جات:

- ۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو ادب میں طنز و مزاح، لاہور، جدید ناشرین، ۱۹۶۶ء، ص ۳۱
- ۲۔ انوار احمد ڈاکٹر، اردو افسانہ، ”لیکچر صدی کا قصہ“، فیصل آباد، مثال پبلشرز، ۲۰۰۰ء، ص ۳۳۸
- ۳۔ شفاق احمد، نئی سفاکیم بدھن، کراچی، مکتبہ انجیل، ۱۹۹۶ء، ص ۹
- ۴۔ محمد خالد اختر، کھویا ہوا افق، لاہور، سنگ میل، جینی کھنڑ، ۲۰۰۰ء، ص ۳۸
- ۵۔ ایضاً ص ۱۰۹-۱۱۰
- ۶۔ محمد خالد اختر، جاگتی واڑہ میں وصال، لاہور، سنگ میل، جینی کھنڑ، ۱۹۸۸ء، ص ۵۶-۵۷
- ۷۔ شفاق احمد، نئی سفاکیم بدھن، ص ۱۱
- ۸۔ محمد خالد اختر، کھویا ہوا افق، ص ۱۳۸
- ۹۔ شفاق احمد، نئی سفاکیم بدھن، (نورنگا، یوسفی)، کراچی، مکتبہ انجیل، ۱۹۸۰ء، ص ۱۲
- ۱۰۔ محمد خالد اختر، کھویا ہوا افق، ص ۷۷
- ۱۱۔ محمد خالد اختر، اردو مشمول، ”یہ صورت گر کچھ خواہیں کے“، از طاہر مسعود، کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء، ص ۳۸۱-۳۸۲
- ۱۲۔ ایضاً، کھویا ہوا افق، ص ۲۶۶-۲۶۷

- ۱۳ اردو ادب، ڈاکٹر، "اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ" م ۳۱
- ۱۴ محمد خالد اختر، کھویا ہوا لقی، م ۳۳
- ۱۵ ایضاً، "جاگتی واڑہ میں وصال" م ۳۹
- ۱۶ ایضاً، کھویا ہوا لقی، م ۳۶
- ۱۷ ایضاً، م ۳۶
- ۱۸ ایضاً، م ۳۳
- ۱۹ ایضاً "جاگتی واڑہ میں وصال" م ۳۶
- ۲۰ محمد کالم سید، محمد خالد اختر کا فن، شمولہ نصرت (لاہور، جلد ۶، شمارہ ۵-۶، مئی، جون ۱۹۶۳ء، م ۳۱)
- ۲۱ محمد خالد اختر، "جاگتی واڑہ میں وصال" م ۳۸
- ۲۲ ایضاً، م ۸۹
- ۲۳ ایضاً، بیجا مہدیبائی، لاہور، قوسین ۱۹۸۵ء، م ۹
- ۲۴ محمد خالد اختر، کھویا ہوا لقی، م ۳۹
- ۲۵ ایضاً، م ۸
- ۲۶ ممتاز احمد خاں ڈاکٹر، اردو ناول کے بدلتے مناظر، کراچی، دو عالم بک پبشرٹ ۱۹۹۳ء، م ۱۷۰
- ۲۷ مشتاق احمد پٹنوی، خاکیم بدین، م ۸



## تحریکِ آزادی نسواں اور اقبال

ڈاکٹر محمد آصف

### Abstract:

Iqbal's mental framework about emancipation of women has been highlighted in this article. The writer of this article is of the view that Iqbal's outlook about woman freedom and their emancipation is not found upon conservatism and narrow-mindedness. The fact is that there is moderate and balanced approach when Iqbal talks about this topic. He believes in the freedom for woman, here egoism and socio-cum-economic significance. But he at the same time renounces such equality and liberality as generates diversions and deviations from parental regards. So, in Iqbal thoughts an illuminative and moderate tinge is found instead of severity and extremity. Iqbal's thoughts have been viewed critically in this regard in this research paper.

”مگر عورتیں اپنے حقوق کی حفاظت پر پورے طور پر آمادہ ہو جائیں اور وہ حقوق جو شریعتِ اسلامی نے عورتوں کو دے رکھے ہیں، آپ مردوں سے لے کر رہیں تو میں بچ کہتا ہوں کہ مردوں کی زندگی بچ ہو جائے۔۔۔ آپ کو اپنے حقوق پر شدت سے اصرار کرنا چاہیے۔ جہاں تک شریعتِ اسلامی کا تعلق ہے مسلمان عورتیں یہ شکایت نہیں کر سکتیں کہ ان کو شریعت نے حقوق نہیں دیے یا جو دیے ہیں وہ ایسے ہیں جن سے انہیں مساوات کا درجہ حاصل نہیں ہوتا۔ ہر وہ حق جس کا عورت انصاف و عقل کے ساتھ مطالبہ کر سکتی ہے وہ قرآن پاک نے دیا ہے۔ اگر آپ اس سے جائل و غافل رہیں یا اس سے فائدہ نہ اٹھائیں یا اس کے حاصل کرنے پر اصرار نہ کریں، پھر ضرورتِ قانونی چارہ جوئی نہ کریں تو یہ قرآن یا شریعتِ اسلامیہ کا قصور



تلف انداز میں لیا ہے (ڈاکٹر یوسف حسین خان نے زیادہ اور عزیز احمد نے نہ ہونے کے برابر) اور جو عورت کے سلسلے میں اقبال سے بے حد امید رکھتے ہیں، ان کے ہاں بھی اقبال کی اس تقریر کا کوئی حوالہ نہیں ملتا جو انھوں نے ۱۹۳۹ء میں انجمن خواتین اسلام مدارس کے تحت کی (۳) اور جس کا ایک اقتباس ہم نے بالکل آغاز میں دیا ہے۔ چنانچہ افسوس ناک صورت حال یہ ہے کہ عزیز احمد بھی فکر اقبال کا تجزیہ مختلف انداز میں کرنے کے باوجود یہ حیثیت مجموعی اس قسم کے نتائج اخذ کرتے ہیں کہ اقبال عورتوں کے لیے بے حد کم آزادی کے حامل ہیں۔ (۴) ان کے نزدیک "آزادی نسوان کے مسئلے میں اقبال بڑی شدت سے قدامت پرستی اور روایت پرستی پر قائم ہیں۔" (۵) "ان کی تعلیم دہی پرانی قدامت پرست تعلیم ہے" اور "اقبال نے عورت کو بالکل مرد کے دم و دم پر چھوڑ دیا ہے۔" (۶) عزیز احمد کے حوالے سے یہ نہیں کیا جاسکتا ہے کہ ان کے نتائج کسی اقبال دشمنی یا تنگ نظری و تعصب کے سبب ہیں۔ درحقیقت یہ نتائج اس لیے ہیں کہ ان تک بھی اقبال کی تمام تحریریں نہیں پہنچ سکیں (یا کم سے کم "شریعت اسلام میں مرد اور عورت کا رجب") اور وہ تمام حقیقات کا مربوط انداز میں ملاحظہ نہیں کر سکے، اس لیے انھوں نے اپنے تحقیقی غلطی و ریاضت کے ساتھ یہ نتائج اخذ کر لیے۔ اگر مذکورہ بالا مضمون ہی ان کی نظر سے گزر جاتا تو یقیناً ان کے نتائج مختلف ہوتے (جیسا کہ آئندہ صفحات میں امارا یہ مقالہ ظاہر کرتا ہے عورت کے حوالے سے اقبال کے خیالات عزیز احمد کی نظر میں ایک بے حد دل چسپ مطالعے کی حیثیت رکھتا ہے تاہم یہاں موضوع کی مناسبت سے اس پر خاص فرسائی نہیں کی جاسکتی چنانچہ اس پر تفصیلی تجزیہ ہم اپنے آئندہ تحقیقی منصوبے میں پیش کریں گے۔

اس دور جدید میں جب کہ مغربی تہذیب اور تحریک آزادی نسوان جوہن پر ہے، عورت سماجی میدانوں میں اپنا متحرک کردار ادا کر رہی ہے، بذات خود پاکستان میں نہ صرف "خواتین دشمن روایات کا ایک" (۷) قوی اسمبلی میں منظور ہو چکا ہے بل کہ پاکستان کی پیش تر خواتین مختلف شعبہ ہائے حیات میں اپنے فرائض تنہی کے ساتھ سرانجام دے رہی ہیں تو خواتین کے یہ سوالات درست ہیں کہ اقبال کے افکار اس سلسلے میں کیا ہیں اور کیا وہ ہمارے لیے رہ نما اصولوں کا درجہ رکھتے ہیں۔ چنانچہ بے حد ضروری ہے کہ اس موضوع پر مدلل، معروضی، سائنٹفک اور ہر قسم کے تعصبات کی عینک اتار کر اقبال کے افکار کا تجزیہ کیا جائے اور تفصیل کے ساتھ۔ نہ صرف کتب اور مقالات قلم بند کیے جائیں بل کہ سیمینار اور کانفرنسز منعقد کی جائیں۔ ذرا نظر مقالہ ایسی ہی ایک کوشش ہے۔ چون کہ ایک مختصر تحقیقی مقالہ بے حد تفصیلات کا قائل نہیں ہو سکتا اس لیے اس میں اس موضوع کو اقبال اور تحریک آزادی نسوان تک محدود کر کے اختصار کے ساتھ مختلف پہلوؤں کو پیش کیا گیا ہے۔ تفصیلات کو آئندہ کسی موقع کے لیے چھوڑ دیا گیا ہے۔ (۸)

اقبال کی مختلف تحریرات و تعلیقات مثلاً "قوی زندگی"، "ملت بیضا پر ایک عروانی نظر"، "شرقی اور مغربی خواتین کی حیثیت"، "شریعت اسلام میں مرد اور عورت کا رجب"، "تفصیلی جدید انشئیات اسلامیہ" کے چھپے خطبے "اجتہاد فی الاسلام" میں شامل عورت کے حوالے سے اقبال کی سطور (غیاء گوگلپ کے اشعار کا ترجمہ)، ضرب کلیم میں شامل عورت کے عنوان سے ۹ تفصیلات، رموز بے خودی کا ۲۳ واں، ۲۴ واں اور ۲۵ واں باب، اسرار خودی میں



شامل "خودی از عشق و محبت استحکام کی پذیرا" میں موجود عورت کے حوالے سے چند اشعار، جاوید نامہ میں "لکب عطارد" پر جمال الدین کی زبان سے بیان کیے جانے والے اشعار جو "تکلمات عالم قرآنی" میں "مطالع آدم" کے عنوان کے تحت شامل ہیں۔ "لکب مرغ" پر "احوال و شیرازہ مرغ" اور "تذکیر بچہ مرغ" "آں سوئے افلاک" پر "ابدالی" کے عنوان سے شامل مغربی تہذیب سے متعلق اشعار میں شامل کچھ شعرا آں سوئے افلاک" پر قصہ شرف النساء" کے اشعار، "لکب مشق" پر "لوائے طاہرہ"، "لکب قمر" پر "طاسین گوتم" (توبہ آوردن زن رخصتہ عشوہ فردش)"، "خطاب بہ جاوید" کے ابتدائی اشعار، "پیام مشرق کی نظم"، "حور و شاعر" مرصعان مجاز کے دوسرے حصے "حضور ملت" میں شامل رباعیات بعنوان "دختران ملت" وغیرہ ان سب کا اجتماعی اور ارتقائی مطالعہ عورت کے حوالے سے اقبال کے خیالات کی ایک مختلف تصویر پیش کرتا ہے، ان تصاویر سے بالکل مختلف جن میں اقبال کو آزادی نسواں کے مسئلے میں قدامت پرست بنا کر پیش کیا گیا ہے (چاہے وہ عزیز احمد ہی کیوں نہ ہوں)۔

یہاں اس امر کا اعتبار بھی ضروری ہے کہ درست نتائج تک پہنچنے کے لیے فکر اقبال کا ارتقائی مطالعہ بے حد ضروری ہے۔ اس لیے کہ اقبال نے دیگر تصورات کی طرح عورت کے حوالے سے بھی وقتی ارتقا کا سطر طے کیا ہے، یعنی اقبال شروع ہی سے عورت کے بارے میں جدید تصورات کے قائل نہیں تھے بل کہ عورت کی محدود آزادی کے روایتی تصور سے سفر کر کے عورت کی جدید آزادی کے تصورات تک پہنچے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ عزیز احمد مکمل طور پر اقبال کی تحریروں کا یہ ارتقائی مطالعہ کری نہ سکے (اور ظاہر ہے وہ کر بھی نہیں سکتے تھے کیوں کہ ان کو تمام حقیقات ہی میسر نہیں تھیں) اس لیے اقبال کو عورتوں کے معاملے میں "پیشی دیوتا" والا ایک قدامت پسند مسلمان کہے (۹) اور اس حوالے سے فکر اقبال کی "نئی تشکیل" میں ٹھوکر کھائی حال آں کہ وہ ان ناقدین میں سے ہیں جن کے ہاں عموماً یہ چیز نہیں پائی جاتی اور توازن ان کا وصف خاص ہے۔

ایسا بھی نہیں ہے کہ اقبال ابتدا میں جگہ نظر مولوی کی طرح بالکل ہی قدامت پرست تھے۔ چوں کہ "قوی زندگی" (۱۹۰۳ء) اور "ملت بیضا" پر ایک نظر (۱۹۱۰ء) میں ایسے خیالات اور اشارات موجود ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال عورت کے حوالے سے متضاد کیفیت کا شکار ہیں اور روایتی انداز میں سوچنے کے ساتھ ساتھ جدید خطوط پر بھی سوچ رہے ہیں۔ (۱۰) تاہم اقبال کا زیادہ تر رجحان ابھی قدامت پرستی کی طرف ہے۔ مثلاً "ملت بیضا" پر ایک مغربی نظر (۱۹۱۰ء) میں انھوں نے لکھا تھا کہ "میں مرد اور عورت کی مساوات مطلق کا حامی نہیں ہو سکتا۔" (۱۱) ۱۹۲۹ء میں انجمن خواتین اسلام مدارس کے پاس ناسے کا جواب دیتے ہوئے لکھا کہ "اسلام میں مرد و زن میں قطعی مساوات ہے۔" (۱۲) ظاہر ہے اس واضح موقف تک اقبال ایک ارتقائی سطر کے بعد پہنچے تھے اور پھر اگر اقبال کی عملی زندگی پر بھی نظر ڈالی جائے مثلاً یورپ میں رہ کر ملی انجمن ڈی اور ہار ایٹ لاک ڈگریوں کا حصول، مغربی تہذیب و تمدن کا مطالعہ اور یورپ کی تہذیب کے اثرات، مغربی خواتین اور مرد اساتذہ سے حصول تعلیم، عدلیہ فیضی اور ایما دیکے نام سے تعلقات اور ان سے خط کتابت، پھر آگے چل کر عملی سیاست کے خازنار میں حصہ جہاں مسلم خواتین پیش پیش تھیں، ان سے اقبال کی ملاقاتیں و خواتین کی انجمنوں سے خطاب وغیرہ ایسے واقعات ہیں جو اس

ہات پر دلاست کرتے ہیں کہ اقبال ایسا تعلیم یافتہ اور روشن خیال شخص جو ملایکت، ملوکیت اور خانقاہیت کا سخت دشمن ہے، وہ خواہمیں کے معاملے میں قدامت پرست نہیں ہو سکتا۔

دنیا کے تمام فلسفوں اور تحریکوں کے حوالے سے اقبال کا رویہ بے حد سائنٹفک، معروضی اور تجزیاتی رہا ہے۔ یہی رویہ اقبال کا تحریک آزادی نسواں کے حوالے سے بھی ہے۔ "یعنی پیش Emancipation (مردوں کے غلبے سے آزادی) تحریک آزادی نسواں" جس کا ذکر اقبال نے "شریعت اسلام میں مرد اور عورت کا رتبہ" (۱۳) میں کیا ہے، یہ اقبال کے زمانے میں فعال ہو چکی تھی اور اقبال کی نظریں پورپی تہذیب کے اس اہم ترین پہلو کا مشاہدہ و تجزیہ کرنے میں مصروف تھیں۔ مغرب میں حقوق نسواں کی اس تحریک اور عورت کی فعال سماجی و معاشی حیثیت نے لٹکا اٹھائی، صنعتی انقلاب اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے سرمایہ دارانہ نوآبادیاتی نظام، انقلاب فرانس، امریکہ کے جمہور آزادی اور جدید لبرل جمہوریت کی کوکھ سے جنم لیا ہے۔ اقبال نے "جاوید نامہ" میں "قلبِ مرخ" پر "دوشیزہ مرخ" کا خاکہ اور احوال بیان کیا ہے جو اپنی نبوت کا دعویٰ کرتی ہے۔ یہ دوشیزہ فرنگستان کی رہنے والی ہے۔ اس کا پیغام منصبِ نازک کو مرد کی غلامی سے آزاد کرنا اور مطلق مساوات ہے۔ مرخ کی غیب کا وصف "تذکیرہ غیبِ مرخ" ("غیبِ مرخ") میں ہے۔

اے زمان! اے باداں! اے خواہراں	دینحقن تاج کے مثالی دہراں
دلیری اندر جہاں مقلوبی است	دلیری ٹھکری و محرومی است
در دو تیسو شانہ گردایم ما	مرد را تلخیز خود دانم ما
مرد سیادی بہ تلخیری کند	گرہ تو گردو کہ دلخیری کند
خود گدازی ہائے او نکر و فریب	درد و داغ و آرزو نکر و فریب
گرچہ آں کافر حرم سازد ترا	جنگلے درد و غم سازد ترا
بہر او برون آزاد حیات	وصل او زہر و فراق او ہیات
ماہ حیاں! از غم و تلخیش گریز	زہر ہائش را بخون خود مرخ
از اسومت درد روئے باداں!	اے خلک آزادی بے شوہراں!
خیز و با فطرت بیا اندر ستیز	تا زنگار تو نثر گردو کینر
دشمن از دلب دوتن توحید زن	حافظ خود ہائش و بر مرداں متن

(جاوید نامہ/ کلیات اقبال فارسی، ص ۱۱۱، ۱۱۲/ ۶۹۹، ۷۰۰ء)

"دوشیزہ مرخ" کا یہ وصف "فرنگستان" کی تحریک آزادی نسواں کا آئین اور منشور ہے۔ اس منشور کا تجزیہ کیا جائے تو یہ ظاہر گئے گا کہ بین المشرق اقبال اس کے لفظ لفظ سے اختلاف کر رہے ہیں، لیکن ایسا نہیں ہے۔ عزیز احمد نے اس تقریر سے ایک اہم ترین نکتہ پیدا کیا ہے جو تحریک نسواں کے مثبت اور مثبتی پہلوؤں کو ابھارتا ہے۔ لکھتے ہیں:

"دوشیزہ مرخ کی بناوٹ کا اعلان بہت صحت مند ہے اور اسے ہر آزاد خیال اور انسان دوست

تحریک چاہتے تھے۔ بے شک اس بغاوت میں ذرا شدت ہے اور اسوقت سے انکار بھی شامل ہے۔ یہ اس بغاوت کا حقیقی پہلو ہے، مگر اس تقریر کو اقبال نے اس طرح دہرایا ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کو اس کے لفظ لفظ سے اختلاف ہے لیکن دراصل جب ”دو شیرۂ مرخ“ یہ کہتی ہے کہ ہم دہلری کب تک کرتے رہیں گے تو وہ یہ کہہ رہی ہے کہ ہم کب تک مردوں کے لیے مصل مصلوٹا یا گمر کے دوسرے سامان کی طرح آزمائش کی ایک چیز بنے رہیں گے، کب تک ہمارا جسم مرد کی ٹھیکے رہے گا۔ یہ الفاظ تو ”دو شیرۂ مرخ“ کے ہیں مگر غالباً نظر اقبال کا ہے۔ (۱۲)

اس کا مطلب ہے کہ تحریک آزادی نسواں کو اقبال ایک آزاد خیال اور انسان دوست تحریک خیال کرتے ہیں لیکن اس تحریک یا مردوں کے ظلم و استبداد کے خلاف بغاوت و احتجاج کے حقیقی پہلوؤں (مثلاً اسوقت سے انکار) سے انھوں نے اختلاف کیا ہے۔ چنانچہ اقبال کے ہاں جہاں بھی تحریک نسواں پر تنقید کی گئی ہے وہاں مغربی تہذیب میں تحریک نسواں کے تحت پیدا ہونے والے لازوالی زندگی کے بحران و عدم استحکام، اسوقت سے گریز، نسوانی فطری تقاضوں کو نظر انداز کر کے مطلق صنفی مساوات پر تنقید کی گئی ہے۔ مغرب کی انجمن پندہ آزادہ روی کا یہ وہ پہلو ہے جو خود مغرب کے مفکرین کے لیے بھی باعث تشویش ہے چنانچہ اقبال کی وفات کے تقریباً ساٹھ سال کے بعد آج کا تہذیبی مفکر ٹود ہنٹنگٹن (Huntington) بھی اس اخلاقی انحطاط کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ مغرب کے اخلاقی انحطاط میں خاندان کی ٹوٹ پھوٹ جس میں طلاق کی شرحیں، ناچانہ بچوں کی پیدائش، نو عمر لڑکیوں کا حاملہ ہونا اور صرف باپ یا صرف ماں پر مشتمل خاندانوں میں اضافہ جیسے مسائل ہیں جن میں مسلسل اضافہ ہو رہا ہے۔ (۱۵)

اقبال دور جدید کے پہلے مفکر ہیں جنھوں نے تحریک نسواں کا مطالعہ جدید سرمایہ دارانہ نوآبادیاتی نظام کے تناظر میں کیا ہے۔ مغربی انسان سرمایہ دارانہ نظام کا ایک مشینی پرزہ بن کر انفرادی اثبات کھو چکا ہے۔ اس نظام میں خودی پارہ پارہ ہو چکی ہے۔ چنانچہ عالمی زندگی کا اختصار روز افزوں ہے۔ رشتوں کی پاسداری، ماں باپ کا احترام، اولاد سے شفقت، اپنے بچانوں کا خیال، جذبہ اسوقت فرض جذبات عالیہ رفتہ رفتہ تائبہ ہوتے چاہے ہیں۔ آوارہ گردی، عیاشی، تصنیع اوقات اور بے حیائی جیسے سماجی رذائل کا سبب اولیٰ طاغوتیت اور سرمایہ دارانہ نظام ہے اور بقول عبدالحمید کمالی اقبال جدید دور کے پہلے مفکر ہیں جنھوں نے ان رذائل کا سبب اولیٰ سرمایہ دارانہ نظام اور سامراجی یا فرعونیت حکمت کو قرار دیا ہے۔ (۱۶) اس لیے کہ سرمایہ دارانہ نظام باستانی جمہوریت کا روپ دھار لیتا ہے اور عوام اس کی حقیقت پہچاننے سے قاصر رہتے ہیں۔

آہ تو سے دل زخم برداشت  
نرد و مرگ خویش را گشتا شد

(پس چہ پایہ کرداے اقوام شرق/ کلیاتہ اقبال فارسی، ص ۱۶/۱۷)

سرمایہ دارانہ نظام اور نسوانی آزادی کے حوالے سے عزیز احمد نے بھی گفتگو کی ہے اور بتایا ہے کہ مغرب کا سرمایہ دارانہ نظام کس طرح آزادی یا جمہوریت کے پردے میں عورت کا جنسی و جسمانی استحصال کرتا ہے۔ یہ وہ دستور حقائق ہیں جو عام نظروں سے اوجھل ہیں لیکن اقبال نے انہیں اپنی چشم بصیرت سے دیکھا بھی ہے اور دکھایا بھی ہے۔ عزیز احمد لکھتے ہیں:

”نسوانی آزادی کی تحریکیں دو طرح کی ہیں، ایک نسوانی آزادی خود ارادیت اور زندگی میں مرد کے دوش بدوش چلنے اور اس کا ہاتھ ہٹانے کی تحریک، دوسری نسوانی آزادی کی وہ تحریک ہے جو سرمائے کا ٹکڑا ہے جس میں نازے اور سرفی کی مدد سے لڑکی مرد کو اپنے صحن کا امیر بنانا چاہتی ہے لیکن وہ خود سرمایہ دار کے سرمائے کی کنیز اور امیر ہو کر رہ جاتی ہے۔ یہ لڑکیاں سامراجی یا فرعونیت حکمت کی پیادہ ہیں۔“ (۱۷۷)

(دو شہزادہ مرغ کے ابتدائی اشعار میں بھی یہ اشارے موجود ہیں):

دشترانہ لو بزلجب خود امیر      شرخ چشم و خود نما و خردہ کبر  
ساختہ، پرداختہ، دل باختہ      ابرداں مثل دو تلی آختہ  
سامہ کیمین شاں بیش نظر      سینہ مای بوج اندر گھر

(پس چہ باید کردای اقوام شرق/ کلیات اقبال فارسی، ص ۱۶/۱۷۱)

عزیز احمد مزید لکھتے ہیں:

”آزادی نسواں“ کے آخری شعر میں اقبال نے اس سرمایہ دار سماج میں عورت کی تحریک آزادی کی ایک بڑی دھچکتی دگ کو چھیڑنے کی کوشش کی ہے۔ تعلیمات بھی بڑی حد تک معاشی حالات کی پابند ہوتی ہے اور موجودہ سماجی نظام میں عورت اپنے آپ کو تو کیا آزادی نسواں تک کوڑمرد کے گھونڈ کے معادے میں بچ رہتی ہے۔ اس جھوٹی چمک دمک سے نسوانیت کی آنکھیں خیرہ ہو جاتی ہیں اور بجاہرات عزت نفس اور آزادی سے زیادہ اچھے معلوم ہوتے ہیں۔“ (۱۸۰)

”آزادی نسواں“ کا آخری شعر یہ ہے:

کیا بجز ہے آرائش و قیمت میں زیادہ  
آزادی نسواں کے زمرہ کا گلو بند

(غریب کلیم/ کلیات اقبال اردو، ص ۶۰۷/۱۰۷)

گویا نسوانی آزادی کا وہ پہلو جو عورت کی آزادی، خود ارادیت، زندگی میں مرد کے دوش بدوش چلنے کی آرزو، فعال معاشی و سماجی اثبات کے ساتھ وابستہ ہے، اقبال اس کی تائید کرتے ہیں لیکن اس تحریک کا دوسرا پہلو جو حقیقی ہے جو سامراجی یا فرعونیت حکمت کی پیادہ ہے اور مغربی استعمار کا شاخسانہ ہے، جو خاندانی وحدت کو پارہ پارہ کر دیتا ہے اور آزادی کے نام پر بے راہ روی کو فروغ دیتا ہے، وہ اقبال کے نظریات سے متصادم ہے۔ ان کے نزدیک یہ فرد کو

نوآبادیاتی نظام اور عالمگیریت کی زنجیروں میں جکڑنے کا حربہ ہے جو اندہ سے تہذیبی جڑوں کو کھوکھلا کر کے، اس کی عمارت کو درہم برہم کر کے اپنی تہذیب مسلط کرنے کے لیے اختیار کیا گیا ہے<sup>(۸۸)</sup>۔ یہ قول ڈاکٹر یوسف حسین خان:

”حقیقت میں اقبال کا نقطہ نظر اس باب میں یہ نہیں کہ وہ عورتوں کی ترقی کے خلاف ہے، ہاں وہ ان طور طریقوں کے خلاف ہے جو آزادی نسواں کی تحریک نے اس مقصد کو حاصل کرنے کے لیے کیے ہیں۔“<sup>(۸۹)</sup>

دوسرے لفظوں میں مغرب کی تحریک آزادی نسواں کے اصول و مقاصد یعنی آزادی، مساوات اور ترقی کی اقبال کا نید کرتے ہیں بل کہ یہ یمن اسلام کے مطابق ہیں (جیسا کہ آگے چل کر اس کا تذکرہ آتا ہے) لیکن طریقہ کار یعنی مادہ پرستی، بے راہ روی، فطری تقاضوں سے گریز، خاندانی مسلم کی اہمیت سے انکار، اس پر وہ کڑی تنقید کرتے ہیں۔ مغرب کی یہ انتہا پسند آزاد روی ”مرگ امومت“ ہے اور ”اس کا شر بھی موت“ ہے<sup>(۹۰)</sup> ہاں یہ ضرور ہے کہ اقبال کے ہاں ”استحکام نسواں“ کے حقیقی پہلوؤں پر تنقید زیادہ ہے اور اس سے بھی زیادہ انھوں نے ”امومت کی اہمیت“ کے مسئلے کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً رموز بنجودی کے ۲۳ ویں باب کا عنوان ہے ”در معنی اس کے بقائے نوع از امومت است و حفظ و احترام امومت اسلام است“<sup>(۹۱)</sup> اس کی وجہ یہ ہے کہ مغربی تحریک آزادی نسواں میں انکار امومت کا پہلا موجود ہے (باقی تمام متعلقہ حقیقی عناصر بنیادی طور پر اسی سے چھوٹے ہیں) جب کہ اسلام میں امومت یمن ایمان ہے، یہاں تک کہ جنت بھی ماں کے قدموں تلے ہے۔

تاہم حقیقی عناصر پر توجہ زیادہ دینے سے یہ بات ہرگز ثابت نہیں ہوتی کہ اقبال تحریک آزادی نسواں کے مکمل خلاف ہیں بل کہ ان کا تو نقطہ نظر یہ ہے کہ مغربی تہذیب ”مقوق نسواں“ کے حوالے سے بھی اسلام سے متاثر ہوئی ہے اور اس سے استفادہ کیا ہے۔ ان کو یقین ہے کہ ”وضع قانون کے معاملے میں عورت نے اسلام سے بہت کچھ سیکھا ہے“<sup>(۹۲)</sup> اقبال کے نزدیک اسلام تو خود تحریک آزادی نسواں کا علم بردار ہے۔ اسلام نے مغرب سے بھی بہت پہلے عورت کی سماجی، تہذیبی، معاشی، اخلاقی اور انسانی حیثیت کو تسلیم کیا تھا اور اسے اس قدر عزت و عظمت سے نوازا کہ وہ ”تمام دن کی جز“<sup>(۹۳)</sup> قرار پائی۔ ان کا نقطہ نظر یہ ہے کہ اسلام نے مرد اور عورت میں قطعی طور پر مساوات پیدا کی ہے۔ مرد اور عورت ایک دوسرے کے شانہ بشانہ کام کر سکتے ہیں، صرف جسمانی، نفسیاتی، جذباتی اور فطری صلاحیتوں کو مد نظر رکھتے ہوئے حقوق و فرائض کے ضمن میں کچھ فرق کیا گیا ہے جو تہذیب و تمدن کے ارتقا کے لیے بے حد ضروری ہے کیوں کہ اگر ان تقاضوں کو نظر انداز کر دیا جائے تو نہ صرف خاندانی نظام منتشر ہو کر رہ جائے گا بل کہ تہذیب و تمدن کی شکل و صورت مسخ ہو کر رہ جائے گی جس کا مظاہرہ مغربی تہذیب اپنی عاتلی زندگی میں کر رہی ہے۔<sup>(۹۴)</sup> اقبال اپنے مضمون ”شرعیات اسلام میں مرد اور عورت کا رتبہ“ میں اسلام کے حوالے سے ”مساوات“ اور ”فرائض جداگانہ“ کے بارے میں اپنا نقطہ نظر بیان کرتے ہیں:

”مجھے یہ بتانے کی ضرورت نہیں ہے کہ اسلام میں مرد و زن میں قطعی مساوات ہے۔ میں نے

قرآن کریم کی آیت سے یہی سمجھا ہے۔ بعض علماء مرد کی فوقیت کے قائل ہیں۔ جس آیت سے

تک کیا جاتا ہے وہ مشہور ہے "اگر چاہا تو اسوں علی الصفاء۔" عربی کا دوسے کی رو سے اس کی یہ تفسیر صحیح معلوم نہیں ہوتی کہ مرد کو عورت پر فوقیت حاصل ہے۔ عربی اگر امر کی رو سے قائم کا مسئلہ جب علی پر آئے تو معنی محافظت کے ہو جاتے ہیں۔ ایک دوسری جگہ قرآن حکیم نے فرمایا "ھن لباس لکھن و ھن لباس لھن" لباس بھی محافظت کے لیے ہوتا ہے۔ دیگر کئی لحاظ سے بھی مرد اور عورت میں کسی قسم کا کوئی فرق نہیں۔

..... انسانوں کی زندگی دینی ہے یعنی انسان علیٰ عمل کر زندگی بسر کرتے ہیں اس لیے انسانوں کی جماعتوں سے مختلف فرائض متعلق ہیں۔ ایک سلسلہ فرائض انسانی زندگی میں مردوں کا ہے اور ایک عورتوں کا۔ یہ فرائض بعض تو خدا کے احکام کی رو سے ہیں اور بعض خود وضع کردہ ہیں، بعض فطری طور پر ہیں، عورت کے بحیثیت عورت اور مرد کے بحیثیت مرد۔ بعض خاص خاص طبعہ فرائض ہیں۔ ان فرائض میں اشکاف ہے مگر اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ عورت اونٹنی ہے اور مرد اونٹنی۔ فرائض کا اشکاف اور وجود پر مبنی ہے۔ مطلب یہ ہے جہاں تک مساوات کا تعلق ہے اسلام کے اندر مرد و زن میں کوئی فرق نہیں۔ تمدنی ضروریات کی وجہ سے فرائض میں اشکاف ہے۔ دینی زندگی کے لیے جو احکام ہو گئے وہ فرائض کو مد نظر رکھ کر ہو گئے۔<sup>(۲۶)</sup>

اقبال کے نزدیک اسلام میں مساوات کا بھی تصور ہے کہ سیاسی، قومی زندگی میں حصہ لینے کے معاملے میں عورتوں پر کوئی قدم نہیں، صرف امتداد اور جنسی و جذباتی، نفسیاتی و فطری تقاضوں کو مد نظر رکھا ہے۔ بالفاظ دیگر عورت اپنے بعض بنیادی فرائض اور حدود کا خیال رکھتے ہوئے زندگی کے مختلف شعبوں میں حصہ لے سکتی ہے۔ اسی لیے اقبال نے اپنی تحریروں میں اس امر کا اظہار کیا ہے۔ مسلمانوں کے موجودہ معاشروں میں عورت سے متعلق قدامت پرستانہ نظریات اور چادر اور چادر پوری سے متعلق عورت کی جامہ حیثیت زیادہ تر فقہائے قدیم کے استدلالات کی وجہ سے ہے اور اسی وجہ سے اہل مغرب کو اسلام پر اعتراض کرنے کا موقع ملا ہے۔ ان کے نزدیک مغربی علما نے حقوق نسواں سے متعلق مذہب اسلام پر بعض بڑے بے جا اعتراضات کیے ہیں۔ ان کی آماجگاہ وہ استدلالات ہیں جو فقہائے اسلام نے کلام الہی کے وسیع اصولوں سے اخذ کیے ہیں۔ ان اعتراضات کا مدعا و مقصد یہی ہے کہ "اصول مذہب اسلام کی رو سے عورت کی حیثیت محض نظامانہ ہے"<sup>(۲۷)</sup> ان کے نزدیک زندگی کی حرکی رو میں فقہائے قدیم کے ذاتی استدلالات میں ترمیم کرنے اور ان کے سماجی تعضیلات اور انجماد یعنی کو توڑنے کی ضرورت ہے۔ اس کے ساتھ ہی علماے مغرب کے سامنے عورت کے حوالے سے اسلام کے درست اور انتظامی نظریات پیش کرنے کی ضرورت ہے تاکہ مغرب کے مفکرین کا مدلل جواب دیا جاسکے<sup>(۲۸)</sup> اس کے لیے ضروری ہے کہ عورت کے سماجی حقوق کے حوالے سے شریعت اسلامیہ گزشتہ پانچ سو سالوں سے جس جمود کا شکار رہی ہے، اس کو توڑنے کے لیے "اب ان حالات کو ملحوظ خاطر رکھ کر شرعی مسائل پر غور کرنا چاہیے"<sup>(۲۹)</sup> کیوں کہ عورت کے حوالے سے "علما نے قرآن مجید کی تعبیر و تفسیر میں ٹھوکر کھائی ہے۔"<sup>(۳۰)</sup> اقبال کو یہ احساس ہو چکا تھا کہ مغربی



مندرجہ بالا مباحث سے ثابت ہوتا ہے کہ اقبال نہ تو عورت کے حوالے سے قدامت پرست، جھگ نظر اور شدت پسند ہیں اور نہ ہی جدید تحریک آزادی نسواں پر وہ بے جا تنقید کرتے ہیں، البتہ وہ آزادی کے نام پر بے راہ روی کے قائل نہیں۔ وہ عورت کی سماجی میدانوں میں ترقی کے قائل ہیں اسی لیے مسلم خواتین کو اپنی آزادی نسواں کی تحریک کے لیے مغرب کی تحریک نسواں سے استفادے کی تلقین کرتے ہیں۔ ان کا رویہ معتدل اور چلک دار ہے۔ وہ بد حیثیت انسان عورت کی عظمت، اہمیت اور اس کے حقوق کے قائل ہیں۔ انھیں احساس ہے کہ دور حاضر میں عورت اور مرد کو الگ الگ اور آزاد اصطلاح کی حیثیت سے دیکھا جا رہا ہے۔ جدید انسان عورت کو ماں بہن بیٹی بیوی کی حیثیت سے نہیں بل کہ ایک انسان ایک عورت کی حیثیت سے دیکھ رہا ہے۔ اس تصور نے عورت کو بلاشبہ ایک نیا اعتماد بخشا ہے۔ اس کو ایک آزاد، فعال معاشی شخصیت کا درجہ دیا ہے لیکن اس شان دار تصور میں اطراف و تقریب کی بدولت بگاڑ پیدا ہو گیا ہے۔ وہ اس بات کے قائل ہیں کہ جوئی حالات کے بدلنے کے ساتھ مرد اور عورت کے کردار (Roles) میں تبدیلیاں آجاتی ہیں تاہم ان کا موقف ہے کہ عورت اپنی بنیادی ذمہ داریوں سے پہلو تہی نہیں کر سکتی تاہم اس کی ثانوی ذمہ داریوں میں تبدیلیاں آتی رہیں گی۔ (۳۲) چنانچہ اقبال عورت کی سماجی اور معاشی حیثیت کا انکار نہیں کرتے اور نہ ہی اسے سماجی میدانوں میں فعال شرکت سے روکتے ہیں لیکن "امومت" ان کے نزدیک اتنی بڑی ذمہ داری ہے کہ اگر عورت محض اسی کو احسن طریقے سے سرانجام دے لے اور اس کے علاوہ زندگی کے دیگر میدانوں میں سرگرم عمل نہ بھی ہو، اس کی عظمت میں کوئی فرق نہیں پڑتا تاہم عہد جدید کے تقاضوں کو مد نظر رکھتے ہوئے اور جدید عورت کے حراج کو دیکھتے ہوئے وہ چاہتے ہیں عورت زندگی کے دوسرے شعبوں میں ضرور کام کرے، اپنا معاشی اور سماجی اثبات ضرور کرے لیکن اپنے فرائض امومت سے غفلت نہ برتے اور اپنے نفسیاتی اور جنسی و فطری تقاضوں کو فراموش نہ کرے۔ مندرجہ بالا مباحث کے بعد ہم یہ نتیجہ اخذ کرنے میں حق بجانب ہیں:

"اقبال کے نزدیک جہاں تک عورت کی آزادی و مساوات کا تعلق ہے خود اسلام حقوق نسواں کی ایک پرزور تحریک ہے اس لیے کہ اسلام بذات خود "مطلق ناموسی زن، مرد، آزاد، مرد و آلہ" ہے اور ہر "نوع کی غلامی کے لیے موت کا بیج" ہے" (۳۳) عورت کا اثبات ذات اس کی خودی اور شخصیت کی بنا پر حیثیت عورت اس کی عظمت، اہمیت اور سماجی شخصیت، اس کی ترقی و ارتقا، اس کے حقوق، مرد کی غلامی سے نجات، نسوانی آزادی و خود ابراہیت، زندگی میں مرد کے دوڑ دوڑ چلنے اور اس کا ہاتھ بٹانے پر اصرار بالفاظ دیگر حریت و مساوات اور وحدت انسانی کے حاصر کی تلاش... اگر مغرب اور اس کی تحریک نسواں کے یہی دعوے ہیں تو یقیناً اسلام ان کا غیر حقدم کرتا ہے۔ ان کی تائید کرتا ہے لیکن ان مقاصد کو حاصل کرنے کے لیے عملی طور پر جو بعض طریقے اور بعض تصورات و افکار مغربی تہذیب اختیار کر رہی ہے وہ یقیناً اسلام کے اصولوں کے خلاف ہیں۔ مثلاً امومت سے انکار، ماہر پدر آزادی، اخلاقی و جنسی بے راہ روی، خاندانی نظام سے گریز، عورت اور مرد کی مساوات مطلق کی غلط اور غیر فطری تعبیر، نسوانی



فطری تقاضوں کو نظر انداز کرنا، بنیادی ذمہ داریوں سے پہلو تکی وغیرہ۔ اقبال کے نزدیک آزادی حاصل کرنے کا یہ غیر فطری طریقہ عمل ہے جو تہذیب و تمدن میں اشتکار کا باعث تو بن سکتا ہے۔ وحدت اور ارتقا پیدا نہیں کر سکتا۔ (۳۳)

مندرجہ بالا تفصیلی مطالعہ ثابت کرتا ہے کہ عورت اور تحریک آزادی نسواں سے متعلق اقبال کے تصورات قدامت پرستی پر مبنی نہیں ہیں جیسا کہ بعض محققین و ناقدین اور تذاوون کے ایک طبقے کا خیال ہے۔ اس کے بجائے ان کے ہاں ایک اعتدال و توازن کا رویہ ہے، ایک لیمن دین اور مکالمے کا، ایک رد و قبول کا، جو کہ ان کی مجموعی فکر کا بنیادی رویہ بھی ہے اور جس کی ہمیں آج خصوصی طور پر ضرورت ہے۔ اس دور جدید میں جب کہ مغربی تہذیب اور اس کے اثر سے تحریک آزادی نسواں جو رہن پر ہے، عورت سماجی اور سیاسی میدانوں میں اپنا متحرک کردار ادا کر رہی ہے، بذات خود پاکستان میں پیش تر قوانین مختلف شعبہ ہائے حیات میں اپنے فرانکس متحدی کے ساتھ سرانجام دے رہی ہیں، تعلیم نسواں کے لیے بے شمار ادارے فعال ہیں، اس کے ساتھ ساتھ اردو ادب میں بھی تاحیث کی تحریک اور فیمیلوگ سے متعلق مباحث عروج پر ہیں، تو ایسے میں ہمارے سامنے اقبال کے افکار موجود ہیں جو انہوں نے عورت کے حوالے سے تحریک آزادی نسواں کے تناظر میں پیش کر رکھے ہیں، ان میں اعتدال و توازن، گہرائی و گیرائی، سائنٹفک، معروضی و تجرباتی انداز اور ہمہ گیریت ہے۔ یہ وہ افکار ہیں جن کی ہمیں آج بھی ضرورت ہے۔ ان سے ہمارا ادب اور ہمارا عمرانی مفکر فائدہ اٹھا سکتا ہے، عہد جدید کی عورت ان سے استفادہ کر سکتی ہے، تحریک آزادی نسواں اور تحریک تاحیث کے لیے ان افکار میں روشنی اور رہنمائی موجود ہے۔

### حوالہ جات:

- ۱۔ اقبال، مقالات، اقبال، (شریعت اسلام میں مراد اور عورت کا حق)، عرب، عبدالواحد صفینی، سید، آئینہ ادب، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۳۲۵
- ۲۔ حنا دیکھیے
- ۳۔ یوسف حسین خان، ذاکر، روح اقبال، انٹرنیٹ، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص ۲۳۳
- ۴۔ عزیز احمد، پروفیسر، اقبال نئی تشکیل، گلوب پبلشرز، لاہور، ۱۹۶۸ء، ص ۲۵۵ ۲۵۶ ۲۵۷
- ۵۔ تصدیق کے لیے دیکھیے:
- ۶۔ یوسف حسین خان، ذاکر، روح اقبال، ص ۱۷۵ ۱۷۶
- ۷۔ عزیز احمد، پروفیسر، اقبال نئی تشکیل، ص ۲۵۵ ۲۵۶
- ۸۔ عزیز احمد، پروفیسر، اقبال نئی تشکیل، ص ۳۲۷

- ۵۔ ایضاً، ص ۳۳۵
- ۶۔ ایضاً، ص ۳۵۵
- ۷۔ تصدیق کے لیے دیکھیے مختلف ذرائع ابلاغ مثلاً: روزنامہ جنگ، مٹان، ۱۶ نومبر ۲۰۱۱ء، ص ۱۰۶؛  
مزید دیکھیے، اسی تاریخ کا انگریزی اخبار دی انڈیا ٹوڈی
- ۸۔ راقم الحروف کی کتاب ”اسلامی اور مغربی تہذیب کی کش مکش: فکرِ اقبال کے تناظر میں“  
میں ”گورنر“ کے حوالے سے (موضوع کے مطابق) تفصیلی بحث موجود ہے اور یقیناً اس مقالے میں ان مباحث سے  
بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ دیکھیے راقم کی مذکورہ کتاب شائع شدہ، بہار الدینی و کربا یونیورسٹی، مٹان، ۲۰۰۹ء، ص ۲۵۰۸
- ۵۳۹
- ۹۔ عزیز احمد، پروفیسر، اقبال لٹری تشکیلات، ص ۳۳۸
- ۱۰۔ مثلاً دیکھیے۔
- اقبال، مقالات، اقبال (قومی زندگی)، مرتبہ، عبدالواحد مٹھی، سید، ص ۹۲، ۱۹۵۲ء
- اقبال، مقالات، اقبال (ملت بیضا پر ایک غرائی نظر)، مرتبہ، عبدالواحد مٹھی، سید، ص ۶۷، ۱۹۵۲ء
- ۱۱۔ اقبال، مقالات، اقبال (ملت بیضا پر ایک غرائی نظر)، مرتبہ، عبدالواحد مٹھی، سید، ص ۱۷
- ۱۲۔ اقبال، مقالات، اقبال (شریعت اسلام میں مرد اور عورت کا مرتبہ)، مرتبہ، عبدالواحد مٹھی، سید، ص ۳۱۹
- ۱۳۔ اقبال، مقالات، اقبال (شریعت اسلام میں مرد اور عورت کا مرتبہ)، مرتبہ، عبدالواحد مٹھی، سید، ص ۳۲۱، ۳۲۷
- ۱۳۔ عزیز احمد، پروفیسر، اقبال لٹری تشکیلات، ص ۲۵۲، ۲۵۳
- ۱۵۔ Huntington, "The Clash of civilizations and the remaking of world order", Touch Stone, New York, 1997, P.304
- ۱۶۔ عبدالحمید کمالی، اقبال اور اسلامی وجدان، مرتبہ، وحید لغزات، ڈاکٹر، بزمِ اقبال، لاہور، ۱۹۹۷ء  
ص ۲۷۶، ۲۷۷
- مزید دیکھیے: محمد آصف، ڈاکٹر، اسلامی اور مغربی تہذیب کی کش مکش: فکرِ اقبال کے تناظر  
میں، ص ۵۳۳
- ۱۷۔ عزیز احمد، پروفیسر، اقبال لٹری تشکیلات، ص ۳۵۳، ۳۵۴
- ۱۸۔ ایضاً
- ۱۹۔ محمد آصف، ڈاکٹر، اسلامی اور مغربی تہذیب کی کش مکش: فکرِ اقبال کے تناظر میں، ص ۵۳۵
- ۲۰۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، روحِ اقبال، ص ۳۳۳
- ۲۱۔ اقبال، غربِ کلیم، کلیاتِ اقبال، اردو، ص ۱۰۸/۱۰۸
- ۲۲۔ اقبال، رموزِ بیخودی، کلیاتِ اقبال، فارسی، ص ۱۶۹/۱۶۹
- ۲۳۔ اقبال، مقالات، اقبال (شریعت اسلام میں مرد اور عورت کا مرتبہ)، مرتبہ، عبدالواحد مٹھی، سید، ص ۳۲۱
- ۲۴۔ اقبال، مقالات، اقبال (قومی زندگی)، مرتبہ، عبدالواحد مٹھی، سید، ص ۱۳

- ۲۵۔ محمد آصف، ڈاکٹر، اسلامی اور مغربی تہذیب کی کش مکش: فکرِ اقبال کے تناظر میں، ص ۵۲۴۔
- ۲۶۔ اقبال، مقالاتِ اقبال (شریعت اسلام میں مرد اور عورت کا مرتبہ)، مرتبہ عبدالواحد چغتائی، سید، ص ۳۱۹، ۳۲۰۔
- ۲۷۔ اقبال، مقالاتِ اقبال (قوی زندگی)، مرتبہ عبدالواحد چغتائی، سید، ص ۹۴، ۹۵۔
- ۲۸۔ ایضاً، ص ۹۳۔
- ۲۹۔ اقبال، مقالاتِ اقبال (شریعت اسلام میں مرد اور عورت کا مرتبہ)، مرتبہ عبدالواحد چغتائی، سید، ص ۳۲۹۔
- ۳۰۔ اقبال، جلیلِ جدیدِ انبیاءِ اسلامیہ (خطبہ ششم)، ترجمہ پیر نیازی، سید، ص ۳۳۹۔
- ۳۱۔ مسلم خواتین اور تحریک آزادی نسواں سے متعلق مترجمہ بالا مباحث کے لیے دیکھیے۔
- اقبال، مقالاتِ اقبال (شریعت اسلام میں مرد اور عورت کا مرتبہ)، مرتبہ عبدالواحد چغتائی، سید، ص ۳۲۵ تا ۳۲۸؛ مزید ملاحظہ کریں۔
- محمد آصف، ڈاکٹر، اسلامی اور مغربی تہذیب کی کش مکش: فکرِ اقبال کے تناظر میں، ص ۵۲۷، ۵۲۹۔
- ۳۲۔ طالب حسین، سالِ اقبال اور انسان دوستی، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، کراچی، ۲۰۰۳ء، ص ۲۲۲ تا ۲۲۷۔
- ۳۳۔ اقبال، غریبِ کلیم، کلیاتِ اقبال اردو، ص ۱۸/۱۰۷۔
- ۳۴۔ محمد آصف، ڈاکٹر، اسلامی اور مغربی تہذیب کی کش مکش: فکرِ اقبال کے تناظر میں، ص ۵۳۶۔



## جدید علامتی شاعری

محمد امتیاز احمد

### Abstract:

In this article the writer has expressed his views regarding contemporary symbolic Urdu poetry. The study of symbolic poetry helps a lot in understanding not only the different levels of meaning and shades of poetry, but in exploring the ideas and imagination of the poet.

The author of this article is of the view that symbols do shift their meanings depending on the context they are used in.

جدید شاعری میں علامت کا چھپا اور درود شہر بہت زیادہ رہا، بل کہ یہ اعتراف کرتا ہی پڑتا ہے کہ ابھی علامتی شاعری اسی کے تحت وجود میں آئی۔ علامت کے سطح میں پہلی بات یاد رکھنے کی یہ ہے کہ اس کا اگر صحیح استعمال کیا جائے تو اس سے شعر میں معانی کی رنگارنگی پیدا ہوتی ہے، اور وہ دائمی شہرت حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے، مگر ذرا سی لغزش سے سارا معاملہ ہی خراب ہو جاتا ہے۔ جس الرحمن فاروقی کے مطابق:

”حقیقی زبان چار چیزوں سے مہارت ہے: تکیہ، جکر، استعارہ اور علامت..... تکیہ، جکر،

استعارہ اور علامت میں سے کم سے کم دو عناصر حقیقی زبان میں تقریباً ہمیشہ موجود رہتے ہیں۔

اگر وہ سے کم ہوں تو زبان غیر حقیقی ہو جائے گی۔“<sup>(۱)</sup>

آگے بھل کر انھوں نے نے ڈی۔ ڈبلیو۔ ہارڈنگ کے حوالے سے علامت کو سمجھانے کی کوشش کی ہے وہ کہتے ہیں:

”علامت ایک تمثال Representation ہے جس کی عمومی نوعیت تو واضح ہوتی ہے لیکن

جس کے قطعی حدود اور معنی کی سرحدیں آسانی سے اور فوراً، بل کہ شاید سو مدنہ طور پر واضح نہیں

کی جاسکتیں۔“<sup>(۲)</sup>

علامت کو استعارے کی ایک ترقی یافتہ شکل قرار دیا گیا ہے یعنی استعارہ جب پھیلتا ہے تو وہ علامت بن جاتی

ہے۔ ان کا فرق اس طرح واضح کیا گیا ہے کہ استعارہ ایک ہی کیفیت، تاثر یا معنی کو سطح پر ابھارتا ہے مگر علامت کیفیات، تاثرات و معانیات کی بہت سی سطحوں کو اپنی گرفت میں لیتی ہے۔ مثلاً انگوٹھی میں جڑا گھیرا اگر تاثر اشیاء ہے تو وہ اپنی ایک ہی جھلک دکھا پاتا ہے اور اگر وہ تراشیدہ ہو تو ہر پہلو سے برقعہ فونی کا مظاہرہ کرنے کا یا یہ مثال کہ اگر ہم بجلی کے کسی ایک قصبے کے پاس کھڑے ہوں گے تو ہمارے جسم کا ایک ہی سایہ منعکس ہوگا، اب اگر ہم متعدد قصبوں کے پاس کھڑے ہوں گے تو ان کی تعداد کے برابر یا ان سے زائد سائے برآمد ہوں گے اور جب ہم ان قصبوں سے دور چلے جائیں گے تو یہ سب سائے دھیرے دھیرے اندھیرے میں جذب ہوتے چلے جائیں گے اور جوں ہی ہم پھر ان قصبوں کے قریب آتے جائیں گے یہ پھر سے ابھرے شروع ہوں گے گویا وہ سائے ہمارے اندر ہی چھپے ہوئے تھے۔ یہی حال علامت کا بتایا جاتا ہے کہ اس میں معنی کا ایک جہان پوشیدہ ہوتا ہے اور قاری جب اس کی قرأت کے مراحل سے گزرتا ہے تو اس پر معنی کا ایک جہاں دا ہوتا جاتا ہے۔ ذریعہ آغا کہتے ہیں کہ:

”علامت کسی مقررہ معنی کے بجائے امکانات کی طرف ایک اشارہ Pointer کا دوسرا نام ہے۔“ (۳)

اور دوسری جگہ لکھتے ہیں:

”جب شے صرف ایک معنی کی حامل ہو تو ہم کہیں گے یہ نشان ہے، جب یہ شے ایک اور شے سے مشابہت کی بنا پر رشتے قائم کرے تو یہ تشبیہ یا استعارہ ہے اور جب یہی شے آگے بڑھ کر معانیاتی توسیع کی ظم بردار بن جائے تو علامت ہے۔“ (۴)

آگے وہ بتاتے ہیں کہ علامت کی چار اقسام کا ذکر زیادہ ہوتا ہے۔ پہلی قسم عام فہم علامت کی ہے مثلاً ’شام‘ ’سوت‘ اور ’صبح‘ ’زندگی‘ کی علامت ہے۔ دوسری قسم روایتی علامت کی ہے مثلاً سلیقہ کنوارا پنا، سرخ خطرے کی علامت ہے۔ تیسری قسم ’داخلی طور پر مربوط علامت‘ کی ہے جیسے سمندر کا جرات مندی سے انسلاک۔ چوتھی قسم پرائیمٹ علامت ہے مثلاً مجلس کے ہاں چاند کے تھکنے بڑھنے کے مدارج میں تاریخ کے ادوار کا ٹکس وغیرہ۔

اصلی ادب بنیادی طور پر علامتی ہوتا ہے کیوں کہ وہ معنی کے کئی جہانوں کو جنش میں لاتا ہے اس لیے علامتی ادب کسی پرانا نہیں ہوتا۔ اس ادب سے جب بھی جس زمانے میں بھی قاری کا سابقہ پڑتا ہے اس کے سامنے نئی نئی معنوی جہیں برآمد ہوتی ہیں۔ علامت ”تجربہ“ سے اس طرح مختلف ہے کہ تجربہ کوئی ایجنٹ پیش نہیں کرتی مثلاً موسیقی کہ اس کی کوئی صورت ہی نہیں ہوتی۔ وہ اپ اشرفی کا کہنا ہے۔

”علامت ایک طرز اظہار ہے جس میں علامتوں کے ذریعے کسی شے کی صورت اس شے سے زیادہ یا اس سے کم یا اس سے کسی طرح مختلف ہوتی ہے۔۔۔۔۔ علامتی طرز اظہار میں کوئی بات کہنے کی ایک روش ہوتی ہے اور اس کے مفہوم تک پہنچنے کی قطعی دوسری۔“ (۵)

علامت زندگی کے روزمرہ مظاہر کو درست پہنچتی ہے، بیان واقعہ میں معاون ہوتی ہے، شاعری کو اختصار اور جامعیت کے ساتھ بیان کرنے میں مدد دیتی ہے۔ بڑے سے بڑے موضوع کو چند سطور میں اسی گے ذریعے سمیٹا جا

سکتا ہے اور بات کو بھتر انداز میں بیان کیا جاسکتا ہے، نظم خوب صورت ڈھنگ سے پیش کی جاسکتی ہے، معنویت کو وسعت دی جاسکتی ہے یہ دہی مفہوم کے بجائے معنی کا ایک جہاں قاری کے سامنے عیاں کرتی ہیں۔ علامات میں استعمال شدہ عام الفاظ کو شاعر سطحی معنی سے اوپر اٹھاتا ہے اور ان میں پوشیدہ معنی کے امکانات کو اجاگر کرتا ہے اور یہ الفاظ ظاہری معنی کے بجائے مبہم اور پیچیدہ معنی پر بھی محیط ہو جاتے ہیں۔ شاعر جب کسی لفظ کو استعمال کرتا ہے تو وہ اس لفظ اور شے کے درمیان ربط کو دریافت کر لیتا ہے اور قاری اس تخلیق میں تجربہ کو دریافت کر لیتا ہے۔ اس طرح کی دریافت سے وہ دونوں لطف اندوز ہوتے ہیں اور بنیادی مٹھ اٹھا لیتے ہیں۔ اس میں ابہام کو ہلادی شعری لازمہ کی حیثیت سے تسلیم کیا گیا ہے۔ شعر ایسا نہیں ہو کہ مصرعی کی ڈالی کی طرح منہ میں ڈالتے ہی تحلیل ہو جائے۔ خالد علوی کا کہنا صحیح ہے کہ:

”علامت وہ حسین پیکر خاکی ہے جس میں شاعر ہر میں کل دیکھتا ہے وہ ایک ہی لفظ کے اندر اس قدر وسعت پیدا کر سکتا ہے کہ لفظ پھیل کر پوری زندگی یا زندگی کے مخصوص پہلو کی علامت بن جاتا ہے۔“ (۶)

۱۸۸۳ء میں میلارے، بودیہ، رامپو، لین پول اور ورلین کے ہاتھوں باضابطہ طور پر علامتی تحریک شروع ہوئی۔ انھوں نے پارسی شعرا کے ردعمل کے طور پر علامتی طرز اظہار کو ایک مستقل رجحان کے طور پر متعارف کرایا اور شعوری طور پر علامتی طرز اظہار کو اپنا کر خارج سے منہ موڑ کر داخل کی طرف توجہ پھیر دی۔ انگریزی ادب میں ایمرسن، آسکر وائلڈ، میل ویل، بلز، شمس وغیرہ کے نام اس تحریک کی رہنمائی کرنے والوں میں اہم ہیں۔ اردو ادب میں میراجی، راشد، طاقت ارباب ذوقی سے وابستہ افراد اور بعد میں جدیدیت سے وابستہ حضرات نے اس رجحان کو فروغ دیا اور اس کا خوب خوب استعمال کیا۔ مزین حامد مدنی کہتے ہیں:

”علامت (قاری کا کتبہ طویل مختلف انواع رجحانات اور کئی صاحبان ذوقی کی کاوشوں کا نتیجہ ہے مگر بنیادی بات جو ان سب میں مشترک ہے وہ جدید معاشرے کے مطلق حدود کے خلاف ایک نوع کا ردعمل ہے۔۔۔ علامت (قاری ایک ایسی آگہی کی خواہش ہے جسے روحانی یا وجدانی کہا جاسکتا ہے۔۔۔۔۔۔ یہ لفظ علامت بھی ”محبت“ کی طرح ایک ایسا لفظ ہے جو شرمندہ و تحسیر نہیں ہوا کیوں کہ جدیدیت یہ پتہ معنویت میں قدیم و جدید شعرا کا کلام ہے اور ان کی طبیعتوں کی انگ میں ان کی تنگ نظری رو میں کہیں بھی اور کبھی وقت بھی علامت کی نمود ہو سکتی ہے۔ اسے کسی خاص مہد کی مہلت کہنا بھی بہت مشکل ہے۔“ (۷)

ادبی علامت کے لیے ضروری ہے کہ وہ باطنی ہونے کے ساتھ ساتھ خوب صورت بھی ہو جو فوراً قاری کی توجہ اپنی طرف کھینچ سکے اور اس میں اتنی قوت ہو کہ قاری کو اپنی گرفت میں لے سکے۔ وہ محدود اور کھردری نہ ہو بلکہ ذوق و مزاج سے مطابقت اور سوانست رکھتی ہو، مبہم ہو مگر اپنے اندر ایک جہان معنی پوشیدہ رکھتی ہو اور تنہیم و ترنیل کے کئی دروازے کھولتی ہو جن کے کھلنے پر ہماری حیرت اور طبیعت میں اضافہ ہی ہوتا چلا جائے اور ہم لطف و

انہماط سے محفوظ ہو جائیں۔“ غیر اولیٰ علامت کے لیے ممکن ہے کہ وہ فی نفسہ بے معنی ہو، مثلاً ریاضی کی علامت، لہجہ کی بہت سی علامات، باطنی یا خوب صورت نہ ہوں، مثلاً شریک کی علامت، لیکن اولیٰ علامت نہ صرف فی نفسہ باطنی اور خوب صورت ہوتی ہے بل کہ اس میں ایک انوکھی شدت اور قوت ہوتی ہے جو عام الفاظ میں (یعنی ان الفاظ میں جو علامت بننے کے قائل نہیں ہوتے) مطلقہ ہوتی ہے۔“ (۸)

یہ بھی کہا جاتا ہے کہ علامتی اعتبار اس دور میں اس لیے بھی رائج ہوا کہ یہ شعرا تو کوئی اخلاقی درس دینا چاہتے تھے اور نہ ہی ان کا مقصد طبیعت کرنا تھا جس کے لیے راست بیان کی ضرورت ہوتی بل کہ یہ منطقی حدود کے خلاف ایک رد عمل تھا اور وہ ان عریاں لمحوں کی مصوری کرنا چاہتے تھے جس کے لیے علامتی اعتبار ہی مناسب و سوزوں تھا اور اسی کی بدولت زبان و ادب الٰہی و معنوی اور سرایت رازوں سے آشنا ہو سکے۔ سرور کے مطابق:

”علامتی اعتبار بالواسطہ اعتبار کا وہ طریقہ ہے جو اس دور میں اس لیے مقبول ہوا کہ یہ دور کوئی سبق دینے یا کسی واقعے کی آرائش کرنے کا جتن نہیں بل کہ ان نکلے لمحوں کی مصوری کا قائل ہے جو کبھی کبھار اور بڑی کاوش کے بعد یا بڑے ریاض کے بعد ہاتھ آتے ہیں۔ اس علامتی اعتبار میں نہ صرف اساطیری سراپے سے کام لیا گیا ہے بل کہ سنے سمجھے بھی ایسا کیے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ عام پڑھنے والوں میں یہ طرز قبول نہ ہو سکا مگر جدید شاعری کا یہ ٹھاپا میلان اس لیے بن گیا کہ اس میں شاعر کی مداح کے رنگستان میں سطر کی ہر منزل اور ہر سوز کا اس طرح گہرا احساس دلانا ممکن ہو گیا اور پھر زبان کو بھی اس اعتبار کے ذریعے نئی وحشیں، گہرائیاں اور امکانات ملے۔ غرض آزاد نظم کے فروغ اور اس میں علامتی اعتبار کو ہم جدیدیت کا خاص اعتبار کہہ سکتے ہیں۔“ (۹)

رین بوشا کے لیے جو کہ اس کے مطابق زندگی گزارنے کو اولین شرط قرار دیتے تھے تاکہ شاعری پر عمل کا اثر پڑے مگر آخر میں وہ خود ہی اس قسم کی شاعری سے تائب ہو گئے تھے۔ ”رین بوشا کے نظریات میں شعری عقیدوں کا سلسلہ زندگی سے ملتا ہے۔ اس کی اولین شرط شاعر کے لیے ایک خاص طرز کی زندگی بسر کرنا ہے جس کا اثر شاعری پر پڑے گا، اسے بود بیدار کے نظریات میں سب سے زیادہ یہ بات پسند آئی کہ جسمانی عیاشی اور لذت کوئی گناہوں کا گنجی تجربہ کرنے میں مددگار ثابت ہوتی ہے اور اسی طرح روح انسانی کی جھیں نکلتی ہیں اور اس کے بہار اور اس کی وسعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ شاعر کے لیے یک گونہ بے خودی ضرور چاہیے جس کے لیے اس کو شیش بھی استعمال کرنی چاہیے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ شاعر کو ”لا معلوم“ UN-KNOWLEDGE کی تلاش کرنی چاہیے اور اس کا ادراک اس طرح ہو سکتا ہے کہ شاعر خود کو تلاش کرے جو سب سے بڑا علم ہے، اپنی روح کو ڈھونڈے، اس کا مطالعہ کرے، معائنہ کرے۔ یہاں پہنچ کر ہماری توجہ اردو کے ان جدید شعرا کے نظریات کی طرف ہو جاتی ہے جو اندرون ذات کا سفر اپنے اندر جھانکنے کے عمل پر زور دیتے ہیں۔“ (۱۰)

جوزف کیاری نے کہا تھا کہ علامت نگار موسیقی سے کوئی سروکار نہیں رکھنا چاہتا اور نہ ہی وہ اس کو حقیقت

نگاری کا کوئی حصہ سمجھتا ہے۔ سوسائٹی ان کے نزدیک شعرو شاعری کے بارے میں کچھ سوچنے کی اہل نہیں اسی لیے وہ اس سے قطع تعلقی کر کے داخلیت پر ہی زیادہ زور دیتے ہیں۔ لہذا انھوں نے شاعری میں تفسیم و تزیین کو بھی غیر ضروری سمجھا۔ اگرچہ جدید شعرا نے علامتوں کا اظہار بہت ہی سلیقہ مندی سے کیا کہ اس جیسی مثالیں اب تک مفتوحہ تھیں یا اگر تھیں بھی تو بہت ہی کم۔ انھوں نے نئی نظائیات کو جس طرح اردو شاعری میں بیست کیا، وہ واقعی قابلِ رشک اور حسین آئینہ قدم تھا۔ ان سے پہلے وہی الفاظ شاعری کے لیے کھردرے اور ناروا معلوم ہوتے تھے اور اس کا سارا مزہ خراب ہوتا تھا مگر اب انہی الفاظ کی وجہ سے اس کے اشعار میں حسن و تازگی کا احساس ہونے لگا اور اس کی معنویت میں اضافہ ہوا۔ غزل "میں گرد و پیش کے مانوس یا طیر مانوس اشیا سے الفاظ اس طرح استعمال کیے گئے ہیں، کہ ان میں علامتی امکانات ابھر آئے ہیں۔ چٹاں چہ درخت، سناٹا، سایا، ہوا، پر چھائیں، دیوار، گھر، کھڑکی، سورج، بستی، برف، سراپ، موسم، دلدل، آندھی، فیصل، ساحل، سمندر، بازار، دکان، بستی، بھنور، خواب، ڈھلان، سورج، صدا، عقل، آگ، کھنڈر، برقی، ہادل، پرندے، صحرا علامتی انداز میں استعمال ہوئے ہیں اور یہ ذہن میں انسلاکات کو جنکاتے ہیں۔" (۱)

کچھ مثالیں ملاحظہ ہو:

مکے دلوں کا سراغ لے کر کدھر سے آیا کدھر گیا وہ  
جب مانوس ابھئی تھا مجھے تو حیران کر گیا وہ

ناصر کاظمی

اس شعر میں ایک پر اسرار ابھنی جو بیک وقت محب بھی ہے اور مانوس بھی، کئی طے چلے اور متضاد جذبات مثلاً مسرت، تاسف، اضطراب، حیرت، درد اور افسردگی کی علامت بن جاتا ہے اور شعر لٹرائی سے پاک ہے۔

ہمارے پاس سے گزری تھی ایک پر چھائیں

پکارا ہم نے تو صدیوں کا قاصد نکلا

خلیل الرحمن اعظمی

یہاں خلیل نے گلست خواب کے لیے کا احساس "پر چھائیں" اور "قاصد" کے استعاراتی پیکروں کی مدد سے ابھارنے کی کوشش کی ہے:

ہجر نہ اس میں پھینک ذرا احتیاط کر

ہے سب آج آپ پر کوئی چہرہ بنا ہوا

شہزاد احمد

اس میں جدید میکا کی تہذیب کی جارحیت میں ذات کی انج کی گلست کے اندھے کے اظہار کیا گیا ہے۔

نئی نظم بھی یہ حیثیت جموئی علامتی ہے، عموماً خفی کی یہ نظم علامتی شاعری کی ایسی مثال قرار دی جاتی ہے۔

ہم نے اپنے گمیان سے



دھیمان سے  
 اک گھٹا چھٹا ریز  
 اک دیا یو دی در کھل  
 اس صدی کے ناف سے  
 اوپر اٹھایا  
 رینگ زار عقل و حکمت میں اٹھایا  
 قمر مزی پہلے لیو رنگ آساں کو چمید کر  
 احتجاج تک اس کو پھیلایا بڑھایا  
 چاند سورج  
 گھپ اندھیرے میں  
 چھپ گئے  
 روشنی ایک لفظ بن کر رو مکی  
 پانچ حرفوں میں غنی اور بہ مکی  
 ہے کوئی سدھارتھ !  
 ہے کوئی گوتم  
 جو کہ اس کی چھانوں میں  
 بیٹھ کر گیان پائے ؟  
 بدھ کہلائے ؟

دھاب اشرفی کہتے ہیں :

”نظم خیال بارے کی طرح ”گھٹا چھٹا ریز“ کی توضیح ہوتی رہے گی۔ اگر یہ سائنسی ایجادات کی روحانی اقتدار پر بلا دہی کی نظم ہے جب بھی وہ وضاحت طلب ہوگی۔ معنی متعین کرنا آسان نہ ہوگا۔ تاری آزاد ہوگا کہ روشنی کے پانچ حروف کی تقسیم تاری کی کا کونسا خدشہ پہلو بٹھ کر رہی ہے۔ گیان پائے اور بدھ کہلانے کا نتیجہ کیوں دیا جا رہا ہے۔ سدھارتھ کو یعنی سنے سدھارتھ کو آزاد کیوں دی جا رہی ہے سب کے معنی متعین کیے جاسکتے ہیں لیکن نظم ”نظم بھی رہے گی اور پر اسرار بھی۔ پڑھنے والے کو لذت بھی دے گی، کوفت میں بھی جلا کرے گی، ہمیشہ بھی نئی رہے گی۔“ (۱۰)

شاد و حکمت کی یہ نظم بھی:

مجھے یاد پڑتا ہے اک عمر گزری

لگاوت کی شبلم میں لہجہ ڈیوکر  
کوئی مجھ کو آواز دیتا تھا اکثر  
بلاؤں کا مصمصیت کے سہارے  
میں آہستہ آہستہ پہنچا یہاں تک  
بہرست انہو آوارگاں تھا  
بڑے چاؤ سے میں نے اک اک سے پوچھا  
"کہو کیا تم ہی نے پکارا ہے مجھ کو  
مگر مجھ سے انہو آوارگاں نے  
ہراساں ہراساں پریشاں پریشاں  
کہا صرف اتنا "تمہیں وہ نہیں تم  
ہمیں بھی بلا کر کوئی چھپ گیا ہے؟

(آب دگل)

اس نظم میں ایک ایسا کردار ابھرتا ہے جو کسی دل فریب آواز کو سن کر ایک ایسے مقام پر پہنچتا ہے جہاں ہرست انہو آوارگاں ہے۔ انہیں بھی بلا کر کوئی خود چھپ گیا ہے اور اب وہ اس کی تلاش و نظار میں آوارہ و پریشان ہیں۔  
عصیت خلی کی نظم "بھتی" میں انسان کو وقت کی بھتی کی علامت کی مدد سے سمجھنے اور دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے اس میں کہا گیا ہے کہ وقت ہی انسان کو بتاتا، اگاتا اور کافتا بھی ہے۔

وقت کی بھتی ہیں ہم

وقت بتاتا ہے، اگاتا ہے، پاتا ہے

اور بڑھنے کے موقع بھی ہمیں دیتا ہے وقت

غور سعیدی کی نظم "خواب" میں موجود انسان کی تنہائی، بے بسی اور تنہن کو علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے نظم کا کردار ایک قید خانے میں جہا خواب میں کسی کے آنے کا انتظار کر رہا ہے۔

راشد کی "خود کشی" میراجی کی "مسند کا بلاوا" اختر الامیان کی "ایک لڑکا"، عصیت خلی کی "سرکس کا گھوڑا" باقر مہدی کی "ریت اور درد" وزیر آغا کی "شام"، "دھوپ" ادا جعفری کی "آئینوں کے دکھ" شہریار کی "جو کچے راستوں سے" کام یاب علامتی نظمیں قرار دی جاتی ہیں۔ ان کے علاوہ، منیر نیازی، الطاف گوہر، احمد امجد، کمار پاشی، ضیا جالندھری، مجید احمد، سلام بھٹی، شری، وغیرہ نے بھی اچھی علامتی شاعری کے نمونے پیش کیے ہیں مگر اس شاعری سے یہ خرابی بھی پیدا ہو گئی تھی کہ شعر چیتاں بن گیا تھا اور بہت سی شاعری قریب و بلاغت سے عاری ہو گئی تھی اور جدیدیت کے تحت ایسی شاعری لکھنا فیض بن گیا تھا اور اس پر فکر کیا جاتا تھا کہ ہماری شاعری کو نہ سمجھا جائے۔ مثلاً:

پھول تشدد و خوف میں غرق حرارت ڈوب ابھرتی چٹیاں  
 کینٹیلی اترے تو بات سنے، یہ کہہ دوں؟ کرگزروں؟  
 اعصاب تشبیح بیکٹری ہے رخ باتوں کی تردید، قیامت، کر بھی چکو

(چوہتا پانی، پانی پانی) انجمار جالب

کیا تک طرف شدہ اربک جمیع تعظیم دل پچھو لے، سفید  
 خاکستری بیٹوں میں دم بخود دائمی شراروں کی آنکھ؟ آنکھن  
 میں تباہ مرنے کی خود گردی کا شکار

(نفس لامرکزیت، اظہار) انجمار جالب

رین بڑی طرح اردو میں ظفر اقبال، سلیم احمد اور بشیر بدایہ نے اس طرح کی علامتی بل کر مکمل شاعری کی تھی آخر کار وہ  
 بھی اس سے تابع ہو گئے تھے۔ (۱۲)

## مراجع :

- ۱۔ حسن الرحمن قادری، شعر، غیر شعر اور نثر (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۵ء)، ص ۱۳۹
- ۲۔ ایضاً، ص ۱۵۱
- ۳۔ ذریعہ آقا، تنقید اور مجلسی تنقید (لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۸۱ء)، ص ۱۹۸
- ۴۔ ذریعہ آقا، معنی اور تفسیر (دہلی: انٹر نیشنل اردو پبلی کیشنز)، ص ۵۱
- ۵۔ اردو نظم ۱۹۹۰ء کے بعد (دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۰۶ء)، ص ۷۸
- ۶۔ خالد طوی، غزل کے جدید رجحانات (دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۸ء)، ص ۱۰۵
- ۷۔ عزیز حامد دہلی، جدید اردو شاعری تاریخ و تنقید (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۹ء)، ص ۱۲۵-۱۲۶
- ۸۔ حسن الرحمن قادری، شعر، غیر شعر اور نثر (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۵ء)، ص ۱۵۳
- ۹۔ آل احمد سرور، نظر اور نظریے (نئی دہلی: نکتہ پبلی کیشنز)، ص ۱۷۲
- ۱۰۔ خالد طوی، غزل کے جدید رجحانات (دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۸ء)، ص ۱۱۲
- ۱۱۔ حامد کشمیری، نئی حسیت اور عصری اردو شاعری (سری نگر کشمیر: پبلی کیشنز اکادمی، ۱۹۹۱ء)، ص ۱۷۲
- ۱۲۔ خالد طوی، ص ۱۱۳



## تذکرہ مردم دیدہ، طبع تہران (ایران) تعارف و تجزیہ

ڈاکٹر نجم الرشید

### Abstract:

Mardam Deeda is an important Tazkira of Persian poets which was written in 12th century Al-Hijra by Abdul Hakeem Hakim Baig Lahori. Eminent scholar and researcher of Persian and Urdu Dr. Syed Abdullah published it from Punjabi Adabai Academy after editing. Irani researcher Ali Raza Qazdah republished it from Kitabkhana Majlis Tehran, Iran in 2011. This article covers the introduction and analysis of both the editions and shortcoming of the latter edition have been pointed out as well.

برصغیر پاک و ہند وہ سرزمین ہے جہاں تذکرہ نویسی کی روایت بہت پرانی ہے۔ تذکرہ لباب الالباب فارسی شعرا کا وہ پہلا تذکرہ ہے جو کہ محمد عوفی کی تصنیف ہے اور یہ تذکرہ اربع میں لکھا گیا۔ برصغیر میں اس کے بعد تذکرہ نویسی کا سلسلہ چلتا رہا اور مختلف ادوار میں بے شمار مصنفین نے اہم تذکرے تالیف کیے۔ بارہویں صدی ہجری میں تذکرہ نویسی کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی اور اس دور کے اہم اور مشہور ادبا نے معیاری اور عمدہ تذکرے تصنیف کیے۔ ان میں سے بعض کے نام اس طرح سے ہیں: تذکرۃ مجمع البعائس از سراج الدین علی خان آردو، تذکرۃ نکلمات الشعراء از محمد افضل سرخوش، تذکرۃ مرآۃ الخیال از شیر علی خان لودھی، تذکرہ ید بیضا، تذکرۃ سر و آواز و تذکرۃ خزانۃ عامرہ از غلام علی آزاد بگلرای۔

بارہویں صدی ہجری کے مذکورہ تذکرہ نویسوں کے علاوہ ایک اہم نام عبدالکھیم حاکم بیک لاہوری کا ہے جو کہ اپنے دور کے اہم ادیب اور شاعر رہے ہیں اور انھیں اس دور کے علمی اور ادبی حلقوں میں بلند مقام و مرتبہ حاصل تھا۔ سراج الدین علی خان آردو، غلام علی آزاد بگلرای اور دارست مل سیالکوٹی جیسے عظیم اساتذہ ادب کے ساتھ ان کے

قریبی تعلقات رہے ہیں۔ ان عظیم ادبا نے اپنی تصنیفات میں حاکم بیگ لاہوری کی علمی اور ادبی خدمات کا اعتراف کیا ہے۔ حاکم بیگ لاہوری نے نظم میں ایک دیوان جب کہ نثر میں فارسی شعرا کا نہایت اہم تذکرہ ”مردم دیدہ“ یادگار چھوڑا ہے۔ یہ تذکرہ اپنی درج ذیل خصوصیات کی بنا پر اہمیت کا حامل ہے:

۱۔ مؤلف نے اس تذکرہ میں شعرا کا ذکر کیا ہے کہ جن کے ساتھ اس کی ملاقات رہی ہے۔ اسی بنا پر اس تذکرہ کا نام تذکرہ مردم دیدہ رکھا گیا ہے۔

۲۔ حاکم بیگ لاہوری نے اس تذکرہ میں شعرا کے احوال لکھتے ہوئے ان کی شاعری کے بارے میں بھی اظہار نظر کیا ہے۔

۳۔ اپنے مطالب اور اسلوب کی بنا پر اسے خاص اہمیت حاصل ہے۔

تذکرہ مردم دیدہ کی انہی خصوصیات کو مد نظر رکھتے ہوئے فارسی اور اردو ادب کے عظیم محقق اور غزل کا لُج کے پرنسپل جناب ڈاکٹر سید عبداللہ نے جناب یے نندوئی مرکزی لاہور بری میں موجود اس تذکرہ کے ردو گراف کی بنیاد پر اسے صحیح کیا اور سب سے پہلے اسے دہلی کی ادبی اکڈمی، لاہور کی طرف سے شائع کیا۔ فارسی ادب کے حوالے سے ڈاکٹر سید عبداللہ کی خدمات و تالیفات قابل ستائش ہیں۔ ”فارسی ادبیات میں ہندوؤں کا حصہ“، ڈاکٹر سید عبداللہ کا بی ایچ ڈی کا تھیسز تھا جو کہ انھوں نے مولوی محمد شفیع کی زیر نگرانی لکھا۔ ان کی یہ کتاب اردو اور فارسی میں شائع ہو چکی ہے۔<sup>(۱)</sup> فارسی زبان و ادب سے متعلق ان کے مقالات کتابی صورت میں شائع ہو چکے ہیں<sup>(۲)</sup> ان مقالات میں انھوں نے فارسی زبان و ادب کے اہم موضوعات پر بحث کی ہے۔

گذشتہ چند دہائیوں میں ایران کے ادبی اور تحقیقی حلقوں میں برصغیر کے فارسی ادب کو جو پزیرائی حاصل ہوئی ہے، ایران کی ادبی تاریخ میں اس کی نظیر نہیں ملتی۔ ایران کے بہت سے محققین اور مترجمین نے برصغیر کے فارسی متون کو صحیح اور تحقیق کا موضوع بنایا جو کہ قابل ستائش ہے۔ اس سلسلے کے چند نمایاں محققین کے نام اس طرح سے ہیں: ڈاکٹر محمد رضا شفیع کدکئی، ڈاکٹر محمود عابدی، ڈاکٹر سیروس شمس، ڈاکٹر ابوالقاسم رادفر، ڈاکٹر حاج سید جواد فیروز۔

علی رضا قزوینی فارسی زبان کے ادیب اور ویراستار (= Editor) ہیں۔ کچھ عرصہ مرکز تحقیقات فارسی ایران و ہند، دہلی سے وابستہ رہے ہیں۔ وہیں سے انھیں برصغیر کے فارسی ادب بالخصوص متون سے دل چسپی پیدا ہوئی اور عقلی حضوں کی تلاش اور جنٹو میں مہارت کے عطف کتب خانوں کے فارسی مخطوطات کا بھی جائزہ لیتے رہے ہیں۔ انھوں نے پہلے محمد افضل مرغوش کے تذکرے ”کلمات اشعرا“ اور پھر حاکم بیگ لاہوری کے تذکرے ”مردم دیدہ“ کو صحیح کیا۔ یہ دونوں تذکرے کتابخانہ مجلس، تہران کی طرف سے شائع ہوئے ہیں۔ ان کے صحیح کردہ تذکرہ مردم دیدہ کے سرورق پر یہ مہارت درج ہے۔ ”تذکرہ مردم دیدہ“ تالیف عبدالحکیم حاکم لاہوری (۱۱۲۰-۱۱۸۲ھ)، صحیح علی رضا قزوینی۔ یہ تذکرہ ۱۳۵۷ھ صفحہ ۲ پر مشتمل ہے اور اسے کتابخانہ مجلس شورای اسلامی، تہران کے مرکز پژوهش نے ۱۳۹۰ھ/ ۲۰۱۱ء میں شائع کیا ہے۔ مذکورہ نسخہ میں بڑے حصوں پر مشتمل ہے:

۱۔ پیشگفتار و مقدمہ، ۲۔ متن تذکرہ مردم دیدہ، ۳۔ فہرست

پیشکش کے آغاز میں صحیح کتاب نے اپنے ہندوستان میں قیام اور سبب صحیح کے ذکر کے بعد ذمہ استفادہ شخصوں کا تعارف کرایا ہے۔

”بعد از تصحیح کلمات الشعرا بہ سرائخ تذکرہ مردم دیدہ و قلم۔ این تذکرہ بہ اعتماد دکتر سید عبداللہ در سال ۱۹۶۱م (لاہور) بر اساس نسخہ کتابخانہ دانشگاه پنجاب چاپ و منتشر شدہ بود، اما چون نسخہ مورد استفادہ منحصر بہ فرد بود، لذا نواقص و اغلاطی در تصحیح تذکرہ محال ورود یافتہ بود۔ یا دستیابی بہ تصویر نسخہ ای دیگر از تذکرہ مردم دیدہ کہ در کتابخانہ و موزہ سالار جنگ محفوظ است۔ کار تصحیح این تذکرہ را آغاز کردم و چنانچہ مطالعہ می فرمایید، در دسترس اہل تحلیق و ادب قرار گرفتہ است۔ امید وارم مقبول افتد۔ در اینجا باید ہمت مصحح و محقق نخستین این تذکرہ یعنی دکتر سید عبداللہ شود و تلاش اور را در ہموار کردن این راہ پاس داشت“ (۳)

”دستویں اساس ما در تصحیح مردم دیدہ نسخہ خطی شماره Tad ۴۴/۲ کتابخانہ و موزہ سالار جنگ است۔ این نسخہ بہ خط شکستہ نستعلیق خوش در اول رمضان ۱۱۸۱ ق در اورنگ آباد کتابت شدہ است و ۸۸ بزرگ دارد۔ ما از رو نوشت این نسخہ کہ در مجموعہ حبیب گنج کتابخانہ مولانا آزاد (علیگ) موجود است، بہرہ بردہ ایم۔ باوجود این نسخہ، اغلاط و افتادگی ہا و نواقص نسخہ بجایی بر طرف شود۔ نسخہ دیگر در تصحیح تذکرہ، همان چاپ دکتر سید عبد اللہ است کہ بر مبنای دستویں کتابخانہ دانشگاه پنجاب لاہور باز عواتی شدہ است۔ این نسخہ در سہ ۱۲ ق کتابت شدہ است۔ چاپ دکتر عبداللہ علوی از مقدمہ است و اکادمی ادبی دانشگاه پنجاب، پیش لفظی در حد یک صفحہ بر آن نوشتہ است۔“ (۴)

تذکرہ فارسی عبارات میں صحیح نے جو اطلاعات فراہم کی ہیں، وہ اس طرح سے ہیں:

تذکرہ مردم دیدہ کا ایک خطی نسخہ Tad ۴۴/۲ نمبر کے تحت سالار جنگ میوزیم میں موجود ہے جو کہ ۸۸ اوراق پر مشتمل ہے اور یہ نسخہ ۱۱۸۱ھ۔ ق میں اورنگ آباد میں کتابت ہوا ہے۔ اس نسخہ کی ایک نقل کتب خانہ مولانا آزاد علی گڑھ کے مجموعہ حبیب گنج میں محفوظ ہے۔ صحیح نے اس نقل کو اساس بنایا ہے۔

اس تذکرہ کا ایک اور خطی نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں موجود ہے جس سے ڈاکٹر سید عبداللہ نے استفادہ کیا ہے۔ یہ نسخہ بارہویں صدی ہجری سے متعلق ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے صحیح شدہ نسخہ کو پنجاب یونیورسٹی کی اولیٰ اکیڈمی نے شائع کیا ہے۔

جب کہ:

تذکرہ مردم دیدہ، طبع لاہور کے پیش لفظ میں لکھا گیا ہے کہ:

”پروفیسر ڈاکٹر سید عبداللہ صاحب پرنسپل یونیورسٹی اور پینل کالج لاہور نے تذکرہ مردم دیدہ کا یہ متن اس واحد اور کیا ب نئے کے روٹو گراف کی مدد سے تیار کیا ہے جو مرحوم صفدر یار جنگ حبیب الرحمن خان شروانی کے کتاب خانے میں موجود ہے۔ اس نسخہ کی ایک روٹو گراف نقل اس وقت دانش گاہ پنجاب کے کتاب خانے میں محفوظ ہے اور پاکستان میں اب تک صرف اس نسخہ کا سراغ مل سکا ہے۔“ (۵۰)

تذکرہ مردم دیدہ، ضلع تھران کے چھپکتار اور تذکرہ مردم دیدہ، ضلع لاہور کے پیش لفظ کی عبارات کو مد نظر رکھتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ:

- علی رضا قزوہ کی فراہم کردہ اطلاعات غیر واضح اور مبہم ہیں۔
- تذکرہ مردم دیدہ کا اصل خطی نسخہ سالار جنگ میوزیم، حیدرآباد میں موجود ہے۔ اس کی ایک نقل حبیب منج کاشمش، مولانا آزاد لائبریری، علی گڑھ میں موجود ہے۔
- علی رضا قزوہ نے یہ تاثر دینے کی کوشش کی ہے کہ ڈاکٹر سید عبداللہ اور طخوان کے پیش نظر طلحہ و طلحہ خطی نسخے رہے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے پیش نظر بھی اس خطی نسخہ کی نقل رہی ہے جو کہ حیدرآباد وکن میں موجود رہا ہے اور یہ نقل ۱۵۶ نمبر کے تحت پنجاب یونیورسٹی مرکزی لائبریری میں موجود ہے۔ یہ روٹو گراف ۱۵۶ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس حوالے سے ان کی فراہم کردہ اطلاعات غیر واضح ہیں۔
- مصنف نے چار صفحات کے چھپکتار کے بعد ۳۵ صفحات پر مشتمل مقدمہ لکھا ہے جس میں درج ذیل قاری عنوان کے تحت مطالب بیان کیے گئے ہیں:

- شرایط سیاسی و ادبی ہندو در عہد شاہ عبدالغفور لاہوری
- شرح حال شاہ عبدالغفور حاکم لاہوری
- اواخر عمر شاہ عبدالغفور لاہوری، سال وقات و محل ولین
- عصر و فرزند ان

- شخصیت حکیم لاہوری
- تصنیف و تالیفات حاکم لاہوری
- تذکرہ مردم دیدہ
- متن تذکرہ ۱۳۳ صفحات پر مشتمل ہے جو کہ کتاب کے صفحہ نمبر ۵۳ سے شروع ہو کر صفحہ نمبر ۱۹۶ پر ختم ہوتا ہے۔
- متن تذکرہ کے بعد دو صفحات (صفحہ ۲۰۰-۱۹۹) پر علی گڑھ یونیورسٹی کے کتب خانہ میں موجود تذکرہ مردم دیدہ کی نقل کا کس دیا گیا ہے۔

اس کے بعد والے حصہ کا عنوان ہے ”قرایہ حا“ یعنی فہارس جو کہ ۷۰ صفحات (صفحہ ۲۷۱-۲۸۱) پر مشتمل ہے۔ یہ فہارس درج ذیل ہیں:

- ۱۔ اسمی، الکتاب و اقوام و قباہل
- ۲۔ کتب
- ۳۔ اماکن
- ۴۔ اصطلاحات نقد ادبی و سبک شناسی
- ۵۔ لغات و ترکیبات خاص
- ۶۔ مناصب و پٹے
- ۷۔ بارہ تواریخ
- ۸۔ کشف الایات

معاصر ایرانی ادب میں برصغیر کے فارسی ادب کی لغات و ترکیبات اور تنقیدی اصطلاحات کو موضوع بحث بنانا جا رہا ہے جیسا کہ مذکورہ فیہا میں بھی ذکر کیا ہے۔

آخری حصہ ”کتابنامہ“ یعنی فہرست منابع و آخذ پر مشتمل ہے۔

- تصنیفات و تالیفات حاکم لاہوری

- تذکرہ مردم دہ

مقدمہ کے پہلے حصہ کو ”شرایط سیاسی و ادبی ہند در عہد شاہ عبدالکلیم لاہوری“ کا عنوان دیا گیا ہے۔ یہ حصہ چھ صفحات پر مشتمل ہے۔ دوسرے حصہ کا عنوان ہے: ”شاہ عبدالکلیم لاہوری در تواریخ و تذکرہ حا“۔ اس حصہ میں علی رضا قزو نے نو (۹) تذکروں سے حاکم بیگ لاہوری کے احوال سے متعلق عبارات کو درج کیا ہے۔ یہ حصہ چار صفحات پر مشتمل ہے۔ بعض دوسرے تذکروں میں بھی حاکم بیگ لاہوری کا ذکر موجود ہے، لیکن مسیح نے انکی عبارت نقل نہیں کی ہے۔ بد عنوان مثال: سفینہ ہندی، حصہ ۵۷-۵۶: شمع المنج، حصہ ۱۳۳-۱۳۲: صحف ابراہیم، حصہ ۵۱-۵۰: مقالات اشعر، حصہ ۳۴: سفینہ خوشگو، حصہ ۲۶ (۶) جیسا کہ سطور بالا پر ذکر ہو چکا ہے کہ اس حصہ کا عنوان ”شرایط سیاسی و ادبی ہند در عہد شاہ عبدالکلیم لاہوری در تواریخ و تذکرہ حا“ ہے۔ مسیح نے بلاشبہ تذکروں سے تو عبارات نقل کی ہیں، لیکن کسی ایک بھی تاریخی کتاب کی حاکم بیگ لاہوری سے متعلق عبارت نہیں دی۔ مسیح کو چاہیے تھا کہ مذکورہ عنوان سے لفظ ”تواریخ“ کو حذف کر دیتا۔

مقدمہ کے آخری حصہ کا عنوان ہے: ”شرح حال شاہ عبدالکلیم حاکم لاہوری“۔ یہ حصہ ۲۳ صفحات پر مشتمل ہے اور ذیلی عناوین اس طرح سے ہیں:

☆ تعلیم و تربیت

☆ اواخر عہد شاہ عبدالکلیم لاہوری، سال وفات و محل دفن

☆ حصر و قرضندان (= بچی و لولاد)

☆ شخصیت حاکم لاہوری



چند مزید معروضات:

- ۱۔ مصحح نے چنگتھار اور مقدمہ میں جن کتابوں سے استفادہ کیا ہے ان کا مختصراً ذکر متن اور حواشی میں تو موجود ہے لیکن کتابدار (= یعنی فہرست منابع و مأخذ) میں بعض کتب کا تفصیلی ذکر نہیں کیا گیا۔

پہ عنوان مثال:

A Concise descriptive catalogue of the Persian manuscripts in the Salarjung Museum and Library.

- تذکرہ مسرت افزا، ترجمہ اردو

- عہد محمد شاہی چند فارسی شعرا

The History of Hindustan

- ۲۔ مصحح کتاب نے صفحہ نمبر ۲۷ کے حاشیہ میں کتاب کا نام "عہد محمد شاہی کے چند فارسی شعرا" لکھا ہے، جب کہ صفحہ نمبر ۲۰ کے حاشیہ میں اسی کتاب کا نام "عہد محمد شاہی تاریخی چند شعرا" لکھ چھوڑا ہے۔

- ۳۔ کتاب کے چنگتھار میں مصنف نے لکھا ہے کہ تذکرہ مردم دیدہ کالاہور سے مطبوعہ نسخہ "اکاوی ادبی دانشکادہ پنجاب" نے شائع کیا ہے۔ جب کہ یہ نسخہ پنجابی ادبی اکیڈمی نے شائع کیا ہے۔

- ۴۔ مصحح نے چنگتھار میں لکھا ہے کہ انھوں نے اس مقدمہ کی تحریر میں جس کتاب سے بہت زیادہ استفادہ کیا وہ "احوال و آچار و افکار عبدالعظیم حاکم لاہوری" ہے، تالیف ڈاکٹر محمد ارشاد اللہ انصاری ہے۔ یہ کتاب ۱۹۸۷ء میں بھالپور، ہندوستان سے شائع ہو چکی ہے لیکن مقدمہ میں کسی جگہ بھی اس کتاب کا حوالہ نہیں دیا گیا۔

- ۵۔ تبران، ایران سے شائع شدہ کتابوں میں اکثر اوقات کپوڑنگ کی غلطیاں کم دکھائی دیتی ہیں، جب کہ اس نسخہ میں کپوڑنگ کی غلطیاں جا بہ جا موجود ہیں۔ کچھ غلطیاں مصحح کی اپنی بھی ہیں۔ پہ عنوان مثال:

- مصحح نے بعض جگہوں پر لفظ "نارائن" لکھا ہے اور بعض جگہوں پر "نرائی"۔

- اسی طرح سے صفحہ نمبر ۳۴ پر "مہاراجہ سوک جیون" لکھا ہے جب کہ صفحہ نمبر ۵۵ پر "مہاراجہ سکھ جیون" لکھا ہے۔

- صفحہ نمبر ۳۱ پر "دائرہ غازی خان" لکھا ہے۔ چوں کہ فارسی میں "ڈ" موجود نہیں ہے۔ لہذا ہمیں اسے فارسی میں "دیرہ غازی خان" لکھنا چاہیے۔

- عبارت قلذ کتاب: "وی برای اولین بار در محفل قزلباش خان امید با حاکم ملاقات

کرد" (ص ۷۶)۔

صحیح عبارت: وی برای اولین بار در محفل قزلباش خان امید با حاکم ملاقات کرد۔

- عبارت قلم کتاب: ”حاکم نوشتہ است کہ روزی فقیر دہلوی بہ پیروی نظیری نیشاپوری غزلی گفت۔ حاکم نیز غزلی در جواب آن بہ خدمت نظیری فرستاد (ص ۱۶)۔
- صحیح عبارت: ..... حاکم نیز غزلی در جواب آن بہ خدمت فقیر دہلوی فرستاد۔
- عبارت قلم عبارت: سابق از این دو در صحن مسجد وزیر خان واقع لاہور جماعت شعرائ معنی دان محفل آرامی شدند و مشاعرہ در می آمد (ص ۷۵-۷۶)۔
- صحیح عبارت: سابق از این دو در صحن مسجد وزیر خان .....

## حواشی و منابع:

- ۱۔ سید عبداللہ، ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ، لاہور، ۱۹۹۷ء، ادبیات فارسی درمیان ہندوان، ترجمہ اسلم خان، تہران، ۱۳۷۱۔
- ۲۔ سید عبداللہ، فارسی زبان و ادب، لاہور، ۱۹۷۷ء۔
- ۳۔ حاکم بیگ لاہوری، تذکرہ مردم دیدہ، پہچک ٹی رضا قزو، تہران، ۲۰۱۱ء، ص ۵۲۔
- ۴۔ ایضاً، ص ۱۳۔
- ۵۔ حاکم بیگ لاہوری، تذکرہ مردم دیدہ، پہچک ڈاکٹر سید عبداللہ، لاہور، ۱۹۶۱ء، ص چٹل لفظ۔
- ۶۔ دیکھیے ’سلفیۃ ہندی، بنگوان داس ہندی، پہچک سید شاہ محمد عطاء الرحمن کاکوی، پٹنہ، ۱۹۵۸ء؛ شیخ الرحمن، سید محمد صدیقی حسن خان بھادور، ہندوستان، ۱۲۹۳ھ۔ ق: مصنف ابراہیم، علی ابراہیم خان غلیل، پہچک عابد رضا بیدار، پٹنہ، ۱۹۷۸ء؛ مقالات اشعار میر علی شیر خان لٹوی، پہچک سید حسام الدین راشدی، کراچی، ۱۹۵۷ء؛ سفینہ خوشگو، ہندوان داس خوشگو، پہچک سید شاہ محمد عطاء الرحمن عطا کاکوی، پٹنہ، ۱۹۵۹ء۔



## صارفی کلچر اور صارفی ادب — بنیادی مباحث

عارفہ صبح خان

### Abstract:

Consumer literature is basically accepted in a clear-cut form now-a-days. Consumerism has influenced both the literature as well as culture and consequently infused into all spheres of life rather got a hold upon Politics, Education, Society, Journalism, Public Relationing, etc. including Literature and Culture. Consumerism has absolutely both merits and demerits, but it has played a positive role leaving great impacts in the society. Consumerism was formed in an ideal situation in 1857. It was not introduced in 20th century, but indeed it had stayed alive since the age of Aristotle & Plato and even before Pericles, Salon, Heraclitus, Cratylus. Infact the beginning of Consumer literature was from the cultural improvement and literary awareness of human being. So the same subject comprising consumer literature and consumer culture has been discussed in my thesis.

صارفیت کی روح کو سمجھے اور سمجھانے میں ایڈورڈ سعید کا نمایاں کردار ہے۔ ایڈورڈ سعید کا یہ مقالہ صارفی کلچر، صارفی ادب اور صارفی فطرت کا نگار ہے۔

"That study , under standing, knowledge, evaluation,  
marked as blandishment to rule."<sup>(۱)</sup>

ایڈورڈ سعید کی نظر میں صارفی کلچر نے مغربی اور مشرقی دنیا میں عموماً اقیانوس کاغذ پر شریقی پر صارفی ادب و کلچر کے توسط سے حاکمیت، غلبہ اور تسلط طاری کر کے اپنے مفادات حاصل کیے ہیں۔ فی زمانہ صارفیت نے گلوبل ویلج پر قبضہ کر لیا ہے۔ جہاں "صارفیت" کے اثرات گہرے ہیں وہاں ادب و ثقافت کی جڑیں

کھوکھلی اور ناپائیدار ہیں۔ جہاں تہذیب و ثقافت ٹھوس بنیادوں پر قائم ہے وہاں صارفیت ہرے طور پر اپنے پنچے گاڑنے سے قاصر رہی ہے تاہم اس کے باوجود ”صارفیت“ کی اثر پذیری اور گہرائی و کیرائی مسئلہ حقیقت بین کر سامنے آتی ہے۔

اکیسویں صدی کے آغاز سے پہلے ہی خالص ادب کے سوتے ”صارفی ادب“ میں منتقل ہو کر سامنے آنے لگے۔ بیسویں صدی کا نصف راج صارفیت کا ابتدائی اور تعارفی ثابت ہوا جب کہ اکیسویں صدی کی پہلی دہائی نے صارفی ادب پر مرتعہ قیامت ثبت کر دی۔ صارفی نگار کی یہ ظاہر ابتدا بیسویں صدی میں ہو گئی تھی لیکن اگر صارفی نگار کی جڑوں کو کھنگالنا اور منظر تحقیق دیکھنا مطلوب ہو تو ۱۸۵۷ء صارفیت کے لحاظ سے ایک آئینہٴ میل صورت حال تھی جس میں صارفیت کو پہننے کے تمام تر مواقع دست یاب تھے لیکن صارفیت نے ہندوستان میں قدم اسی وقت جمائے شروع کر دیے تھے جب شہنشاہ شاہجہاں نے انگریز تاجروں کو ہندوستان میں پہلی تجارتی کشتی قائم کرنے کی اجازت دی تھی۔ یہ سوال اپنی جگہ کافی وسیعہ اور سمجھیر ہے کہ پہلے صارفی نگار کی ابتدا ہوئی یا صارفی ادب کی.....؟ بنیادی طور پر اس کا جواب ”صارفی ادب“ بنتا ہے کیوں کہ صدیوں سے بلکہ ہزاروں سال سے ادب ہی نگار کے فروغ کا خاستن تھا آ رہا ہے۔ ادب کی جڑیں سقراط، بقراط، افلاطون، ارسطو سے شروع نہیں ہوتیں بل کہ ۳۰۰ قبل مسیح میں یونان و روم میں فن کے اعلیٰ نمونے موجود تھے۔ افلاطون اور ارسطو کی مشہور زمانہ کتابیں ریاست، قیدیوں، نگار جیاس، ایمان، بولچھا خطابت، سیاسیات، مابعد الطبیعیات اس بات کی شاہد ہیں کہ جو تنقید دنیا کے ادب کے ان دو عظیم یونانی ناقدین نے پیش کی، وہ اپنے وقت کے عظیم فن پاروں سے اخذ کی گئی تھی۔ ادب کے لیے تنقید کی اتنی زیادہ ضرورت نہیں ہوتی، جتنی تنقید کے لیے ادب کی ضرورت ہوتی ہے۔ ادب خالص، کمزور یا چھانرا تخلیق ہو سکتا ہے لیکن تنقید کے لیے ادب ناگزیر ہے۔ ہومر (Homer) ہسڈ (Hesiod) تھیوفراستوس (Theophrastis) سقراط (Socrates) بقراط (Bocraitis) ہیری کلیمز (Pericles) سولون (Salon) ہیراکلیٹس (Heraclitus) کرٹیلس (Cratylus) افلاطون (Platue) ارسطو (Aristotal) کے نام ڈھائی ہزار سال بعد سلامت ہیں تو یہ صارفی ادب کی بدولت ممکن ہوا۔ اسی عہد میں ان شعراء ادبا، ناقدین اور فلسفیوں کے کئی قبیلے بھی موجود تھے لیکن ان میں صارفی بلاغت و الجہت کا فقدان تھا لہذا وہ علم و فن کے ابلاغ اور ترویج میں ناکام رہے لیکن ان شعراء ناقدین میں صارفی عنصر غالب اور متاثر کن تھا۔ اس لیے یہ لوگ ذمہ ور تھے۔ قبل مسیح سے پہلے کی چھ سات صدیاں علم و فن کی صدیاں تھیں۔ ازمنہ قدیم میں درجنوں اہل علم تھے جن کی دانش مسئلہ تھی۔ اگر ہر عہد میں ذہن سو ناہنہ روزگار نے جنم لیا تو ہمارے پاس صرف نصف درجن کے نام اور کارنامے ہی سامنے آئے کیوں کہ ہائی اپنے فن کا ابلاغ موثر طریقے سے نہ کر سکے۔ اسی صارفی ادب نے صارفی نگار کو فروغ دیا۔ تاہم یہاں دو اہم اور پیچیدہ سوال سر اٹھاتے ہیں۔ ایک یہ کہ کیا ازمنہ قدیم کی چند صدیوں میں بھی چار چھ نام اور ان کے کارنامے اہم تھے؟ یا عہد پارینہ میں اور بھی جو ہر قائل تھے؟ اگر ان کے خیالات اور قصود تو یقیناً، پختہ اور ذمہ ور جانے والے تھے تو ان کا ذکر تاریخ میں کیوں نہیں ملتا؟ دوسرے یہ کہ کیا صارفی ابلاغ، علم و ادب پر حاوی تھا؟ جس کے باعث قبل مسیح

میں گنتی کے چند مفکرین نے اپنے پیش روؤں کو سزا کر کیا اور زندہ رہے؟

پہلے سوال کا واضح جواب ہے کہ ازمنہ قدیم میں دانش و حکمت کی کئی ذہنی۔ آج تمام علوم کے ماخذات کے دھارے یونان، روم، مصر اور ہندوستان کی قدیم ترین زمینوں سے پیوست و وابستہ ہیں۔ ہر زمانے میں اعلیٰ و ارفع افواہن کا نزول ہوتا ہے۔ کوئی صدی، کوئی عہد، کوئی زمانہ جتنا سے روزگار افواہن سے ہاتھ نہیں رہا لیکن ابلاغ کی موثر ترین نہ ہونے کے سبب کئی جواہر خاک میں مل کر خاک کا ذخیرہ بن گئے۔ اس زمین کی تہوں میں بڑے بڑے علماء و فضلاء، مہاتما و دانش ور مرث کر فنا ہو گئے کیوں کہ ان کے ہنر و فن نے صافیت اور ابلاغ کا روپ نہیں دھارا تھا۔ ان کے علوم و فنون محدود دائرے میں مقیم رہے۔ اسی لیے غالب یہ کہنے پر مجبور ہوئے:

خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

اور اقبال نے اگر یہ کہا تو اس میں مفہوم و معانی کا سمندر غما نہیں مار رہا ہے:

قوام خرم ہو تو یہ مٹی بڑی زور فخر ہے ساقی

گویا ہر عہد ہر زمانے میں زیرک و ذہین افراد نے جنم لیا لیکن صافیت اور ابلاغیات کی ترسیل کی عدم موجودگی کی وجہ سے یہ گوہر ترسیل نایاب اپنے کارناموں کے باوجود تحلیل ہو گئے۔ ان کی فہانت و لطافت، علم و دانائی، فہم و فراست و وقت کے ساتھ معدوم ہو گئی۔ گراں قدر حیرت انگیز اور کرشمہ ساز شخصیات نے اپنے عہد کے لوگوں کو بھوت و شبح کیا لیکن ان کا علم و فن مربوط اور مبسوط انداز میں محفوظ نہیں کیا گیا۔ ان کا تاریخی طریقہ کار محدود اور ناقص رہا، اس لیے وہ اپنی تمام تر فہانت کے باوجود زندہ نہ رہ سکے اور ان کا علم و ہنر حواصی زمانہ کا شکار ہو کر رہ گیا۔ اگر اس کا ابلاغ ہوتا، وہ صافیت طور پر مستعمل ہوتا تو وہ ”پائینس“ اپنے نام اور فن کے ساتھ استوار رہتا۔ گرد و غبار زمانہ سے بڑے بڑے قابل رشک افواہن خاک میں مل جاتے خاک نشین ہو گئے کہ اس زمین کی مٹی زرخیزی میں مہذب ہو گئی ہے اور مختلف صورتوں میں مشکل ہو کر اپنا اپنا اخبار کرتی ہے لہذا یہاں ایک تاریخی حقیقت کی درکھی بھی لازم ہے کہ الماطلون ارسطوی دنیا کے عظیم ترین فلاسفر اور سب نہیں ہیں، ان سے بھی زیادہ عظیم و بصیرہ بیک و کمال، طر و مند ماہر فنون اور فطری تخلیق کاروں کا ظہور ہوا جن کے ہنر، علم، دانش، حکمت، مہارت اور قدرت کی نظیر نہیں ملتی تھی، ان کے وجود میں ”علم“ ایک پارے کی طرح جو گردش رہتا لیکن وہ اپنے علم کے سمندر کو کوزے میں نہ بھر سکے۔ اسے نکھا اور جمع نہ کر سکے۔ اپنے علم کی ترویج و اشاعت میں بھرپور کردار ادا نہ کر سکے۔ انھیں اپنے علم کو پھیلانا اور مخلوق کرنا نہ آیا۔ وہ علم و فن کے باہر نہ بن سکے۔

صافیت بذات خود ایک کامل فن ہے مگر اکثر اہل کمال اس فن میں گہرے ہوتے ہیں لہذا علم محدود اور بالآخر معدوم ہو جاتا ہے کیوں کہ اس کا حسن طریقے سے ابلاغ نہیں ہوتا۔ جیسا کہ تھائی چنگ دار اور تائندہ ہوا اگر کسی صحرا ویرانے میں پڑا ہے یا کسی کوہ کے پہلو میں پوشیدہ ہے یا کسی تجوری کے بند منہ میں پھنسا ہے تو کوئی کیا جانے کہ یہاں ایک جیش قیمت آب دار موتی رکھا ہے۔ اگر جیسا دکھائی نہیں دے گا تو اس کی چمک تک رسائی کیوں کر ہوگی؟ اس کی قیمت کا تعین کیسے ہوگا؟ اس کے حسن کا سول کس طرح لگے گا؟ صافیت اور ابلاغ کی مثال یہ محاورہ ہے کہ

جنگل میں سو رہا، کس نے دیکھا یعنی کسی بھی چیز کی قدر و قیمت اس کے ”ظاہر“ (Presentation) سے لگائی جاتی ہے۔ جب تک دنیا کے سامنے وہ چیز پیش نہیں کر دی جاتی، اس کے محاسن و معائب سامنے نہیں آتے، اس شے کی پرکھ نہیں ہوتی۔ جب تک کسی چیز کے جملہ کوائف بیان نہیں کیے جاتے، وہ چیز کتنی ہی اعلیٰ، وقیع اور قابل قدر ہو، اس وقت تک اس کی قدر نہیں ہوتی جب تک وہ اچائی عمل سے نہیں گزرتی۔ اس لیے جملہ انسانی سرگرمیوں کے تحت ادب میں صادفیت ایک لازمی ضرر ہے۔ ایک دکاندار تاجر، فن کار، شاعر، سیاست دان اپنے اپنے مال اور کام کی تحصیر نہیں کرتا، اسے صادقی عمل سے نہیں گزارتا، اپنی ”پروڈکٹ“ کو محض ادب نہیں کرنا تب تک اسے اپنی ”پروڈکٹ“ فروخت کرنے میں مسلسل ناکامی اور دشواری کا سامنا رہتا ہے۔ دنیا میں ہر چیز ہمارے فروخت ہے۔ انسان کے ہاتھ سے بنائی ہوئی اشیاء سے لے کر انسانی اعضا، انسانی خیالات اور انسانی خواہشات اور خواہوں تک ہر چیز پر ”ہمارے فروخت“ کا ٹیکل چسپاں ہے۔ چیز اسی کی کتنی ہے جو صادفیت پر دسترس رکھتا ہے۔ اسی لیے آج مارکیٹنگ ایک بہت بڑی صنعت بن کر ابھری ہے۔ آج خیالات اور اشیاء کی فروخت کے لیے مارکیٹنگ ناگزیر حیثیت اختیار کر گئی ہے۔ یہ طے شدہ امر ہے کہ آج تعلیم بھی ایک پروڈکشن اور صنعت کا درجہ حاصل کر گئی ہے اور ادب بھی صرف کے مراحل کے بغیر بے اثر ہے۔ آج صادقی ادب وقت کی اہم ضرورت ہے۔ بظاہر دینی ادب و شعرا، ناقدین و دانشور کامیاب اور خوشحال ہیں جو جملہ انسانی سرگرمیوں کے تحت اپنے ادب میں صادفیت پیدا کر سکتے ہیں۔ ایک صادقی ادب شاعر زیادہ دولت شہرت عزت حاصل کرتا ہے بہ نسبت ایک سچے حقیقی اور اصلی ادیب شاعر کے — جو تخلیقی عمل سے تو گزرتا ہے لیکن اپنی تخلیق کی نہ فرائی اور جلوہ گری سے گریز کرتا ہے یا اپنی تخلیق کو تحصیر نہیں کرتا اور اس گمان یا غرض منی میں رہتا ہے کہ وقت اور زمانہ اس کے ہر اہر پاروں کی قدر کرے گا۔ دنیا جتنی چیزیں سے ترقی کر رہی ہے اور ای و ورلڈ (Electronic World) کی صورت میں داخل رہی ہے، اس برق رفتار اور خود فرضانہ دور میں کسی کو اس بات سے دل چسپی نہیں ہے کہ وہ اپنے کام چھوڑ کر ایسے اصول رتن اور ان کے شاہ کاروں پر نظر رکھے۔ اسی لیے بہت سے پیش قیمت افراد اور انکار دنیا تک پہنچنے بغیر چند افراد کی ذات تک محدود ہو کر معدوم ہو جاتے ہیں بل کہ دنیا میں اکثریت کے پاس ایسے نادر خیالات اور تصورات ہوتے ہیں کہ اگر وہ دنیا تک پہنچ جائیں تو دنیا کی کایا پلٹ جائے لیکن زیادہ تر افراد اپنے خیالات اور تھکنی داروں کے اظہار سے قاصر رہتے ہیں۔ وہ نہ تو انہیں بیان کرتے اور نہ قلم بند کرتے، نہ انہیں محفوظ کرتے چناں چہ نادر علوم کا خزانہ ان افراد کی اموات کے ساتھ اپنی موت آپ مر جاتا ہے۔ کچھ افراد کو شدید غلامی ہوتی ہے کہ وہ اپنے آن ہونے، دل چسپ اور کارآمد خیالات اور معلومات کو ساری دنیا تک پہنچائیں لیکن ترسیل و ترسیل، خدو و اشاعت اور تقریر و تحصیر کے لیے موثر پلیٹ فارم میسر نہیں آتا۔ گویا صرف کے بغیر علم کا خزانہ مکمل ہے۔ جس طرح کمپیوٹر سب سے کارآمد ایجاد ہے لیکن جو اس کے استعمال سے ناواقف ہے اس کے لیے یہ مکمل ایک بے جان شین ہے۔ صادفیت سے شے کی اہمیت میں اضافہ ہوتا ہے۔ صادقی ادب نے بے شمار غیر حقیقی ادب و شعرا کو مستحاصلی پر متھکن کیا اور صادقی طریقے کار پر عمل نہ کرنے والے کچھ پروہہ رکھے۔ اس کی مثال نظیر اکبر ال آبادی، مجید احمد، میراجی وغیرہ ہیں۔ جب تک ان کا

فن منظر عام پر نہیں آیا کسی کو ان کی اہمیت اور قدردانیت کا اندازہ نہیں ہو سکا۔ نظیر اکبر آبادی کو بھی ایک انگریز نے دریافت کیا۔ مجید امجد عرصہ دراز گوشہ نگہ نامی کا فنکار رہے۔ میرانی مرے تو چار آدمی بے مشکل تمام کندھا دینے کو بھروسہ آئے اور اسے بڑے شاعر و نقاد کی ایک سطر کی خبر تک نہ شائع ہوئی۔ بیچوں منفرد اور اعلیٰ درجے کے شاعر تھے لیکن انھیں ان کے وقت پر وہ مقام، عزت، دولت، شہرت، نصیب نہ ہوئے۔ اگر اسی طرح غالب اور ذوق کا موازنہ کیا جائے تو صاف انی ادب کی وقعت عیاں ہو جاتی ہے۔ غالب کو آج برصغیر کا سب سے بڑا شاعر مانا جاتا ہے لیکن اپنے عہد میں غالب پیسہ پیسہ کو محتاج تھے جب کہ شیخ محمد ابراہیم ذوق بادشاہ وقت کے استاد اور مقرب خاص تھے۔ ذوق کو غالب پر برتری اور فوقیت حاصل تھی کیوں کہ وہ شاعری دربار سے وابستہ تھے اور بڑے بڑے مشاعرے ان کی سرکردگی میں ہوتے تھے۔ بہادر شاہ ظفر کے استاد ہونے کی وجہ سے انھیں ہر طرح کی مراعات، آسانیاں اور مراعات حاصل تھے۔ خاص و عام محمد ابراہیم ذوق کو اس وقت کا بڑا شاعر مانتے اور ان کی بے پناہ قدردانیت کرتے تھے جب کہ غالب اپنے معمولی سے گھر میں چارپائی پر چھ گز گزاتے اور شاگردوں کی اصلاح کرتے یا خط و کتابت میں وقت گزرتے تھے۔ غالب کی پذیرائی اور قدردانیت مولانا حالی کی کتاب "یادگار غالب" سے ہوئی۔ اس کے بعد غالب کی شاعری کی معنی آفرینی کو سمجھا گیا اور جب سے اب تک غالب مسلسل شرف ہو رہے ہیں۔ ان کے اشعار کی نیکڑوں تحریکات اور ہزاروں مضامین و مقالات لکھے جا چکے ہیں۔ گو یا غالب کی شاعری جب "صافیت" سے دور تھی تو وہ ایک عام سے شاعر تھے لیکن جب دنیا نے اس عام سے شاعر کو پڑھنا شروع کیا، تحریکات و وضیعات کی مدد سے انھیں سمجھا تو دنیائے ادب پر انکشاف ہوا کہ غالب اپنے عہد کا ہی نہیں علیٰ کہ ہر عہد اور دور حاضر کا بھی سب سے بڑا شاعر ہے۔

البتہ یہ ایک بالکل علیحدہ بحث ہے کہ کیا اپنے وقت کے کامیاب ادیب شاعر تاریخ میں زندہ رکھے جانے کے قابل ہیں؟ کیا ان کا ادب زندگی کا عکاس اور زندہ رہ جانے والا ہے؟ کیا وہ جینون ادب کے خالق ہیں؟ یہ طویل مباحثہ ہے کہ کیا صافیت ادب میں حق کی صلاحیت اور قوت ہوتی ہے یا اس کی حیثیت گلوٹنگ کی سی ہے؟ یہ ظاہر صافیت کا سہارا لینے والا ادب حقیقی، طاقت ور اور زندہ کہلانے والا نہیں ہوتا کیوں کہ اچھا کام خود منہ سے بولا ہے۔ اسے تعارف، تمہید، سہارے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ اعلیٰ و ارفع اور جینون ادب خود اپنی جگہ بنا لیتا ہے۔ زندہ ادب مستعار سانسوں، آکسیجن سلنڈر یا دھنی ٹیلر پر زندہ نہیں رہتا۔ عظیم ادب ہذاست خود سچائی، توانائی اور روشنی کا منبع ہوتا ہے لیکن ان تمام حقائق اور امتزاجات کے باوجود وہی سوال آن کھڑا ہوتا ہے کہ ابلاغ و ترسیل کے بغیر سب کچھ بچ ہے۔ ابلاغ و ترسیل کے لیے صافیت کی ضرورت ہر قدم پر پڑتی ہے۔ کیا ایک شاعر ادیب نقاد اپنی پذیرائی اور قدر کے لیے اپنی موت اور ایک صدی گزر جانے کا انتظار کرے۔ اگر وہی دہلی نہ آتے، وہ اپنا کلام نہ سناتے اور اپنا دہلیان دہلی نہ چھوڑ جاتے تو ہاں سے اردو مولوی عبدالحق کی تمام تر مساعی جیلہ کے باوجود وہی دہلی حقیقت کی کسوٹی پر دیگر دہلی شعرا جتنی ہی شناخت کے حق دار قرار پاتے۔ انھیں یہ مقبولیت، پسندیدگی، ہر دل عزیز کی نصیب نہ ہوتی جو سطر دہلی کے بعد ان کے حصے میں آئی۔ تین چار صدیاں گزر جانے کے باوجود آج بھی ان کے اشعار آکڑ کو آکڑ

ہیں۔ اس کی بڑی وجہ دلی دکنی کا صادقی طریقہ کار تھا۔ اس زمانے میں دلی شاعروں کے لیے ایک بڑی ادبی منڈی تھی جہاں ہر بڑے شاعر کا مول لگتا تھا۔ دلی سے قول عام کی سند کسی بھی کو شہرت و عظمت کے مسئلہ پر بٹھاتی تھی۔ اس سے صادقی ادب کی ضرورت کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ ساقیام تر منضیت کے باجود صادقی ادب وقت کے پہلو میں ساتھ ساتھ چلتا ہے اور اڑ دکھاتا ہے۔

فی زمانہ اگر یہ کہا جائے کہ فلاں ادیب شاعر دانشور صادقی ادب کی پیروی ہے تو یہ ہلکے آمیز محسوس ہوگا۔ کسی بھی ادیب شاعر کے لیے یہ ایک ناموزوں، مسموم، طعنیہ اور ناگوار فعل نظر آتا ہے۔ کوئی ادیب، شاعر، نقاد، محقق، دانش ور کسی طرح تسلیم کرنے پر آمادہ نہیں ہوگا کہ وہ صادقی ادب تخلیق کر رہا ہے یا صادقی ادب کا داعی ہے۔ کوئی تخلیق کار کسی طرح تسلیم نہیں کرے گا کہ وہ صادقی ادب کا ہم خوا ہے، حال اس کہ ہم سب کہیں نہ کہیں، کم یا زیادہ، دانشت یا نادانشت، صارفیت میں مبتلا ہیں اور صادقی گلچر ہر مہذب انسان کے اندر رچا ہوا ہے۔ دنیا نے جب سے گلوبل ویلج کا ادب و حار ہے، دنیا منظم اور باضابطہ طریقے سے صارفیت کے دائرے میں آگئی ہے۔ اب دنیا کا کوئی شخص منکر نہیں ہو سکتا کہ وہ صادقی گلچر سے دو چار نہیں۔ پرفٹ اور الیکٹرانک میڈیا نے صادقی دنیا کو نئے صاحب سے روشناس کرایا ہے۔ میڈیا کی بدولت آج ہر قسم کی صارفیت کا چرچا ہے۔ صارفیت نے ہر نوع کے علوم کی تفصیل کی ہے اور انھیں معنویت، قوت اور اہمیت دی ہے۔ صادقی گلچر کی بدولت ترسیلی فضا قائم ہوئی ہے۔ صادقی گلچر ادب کو اور ادب صادقی گلچر کو فروغ دیتا ہے۔ صادقی گلچر آج کی دنیا کے لیے جزدلائیک بن چکا ہے، البتہ ادب میں صارفیت دیگر علوم و فنون کی نسبت کم ہے لہذا آج ”ادب“ مارکیٹ میں سب سے کمزور درجے کی پروڈکٹ بن گیا ہے۔ اہمیت کے لحاظ سے منڈی میں سب سے کم بہاد ادب کا ہے۔ آج بھی ادیب شاعر محض ”ادب“ پر زندہ نہیں رہ سکتے۔ انھیں زندگی کی گاڑی کھینچنے کے لیے ادب کے علاوہ باقاعدہ کہیں ملازمت کرنا پڑتی ہے کیوں کہ ادب ان کے لیے منفعت بخش کاروبار نہیں ہے۔ کوئی شاعر صرف شاعری پر توکل کر کے زندہ نہیں رہ سکتا۔ ادب میں ڈرامہ واحد صنف ہے جو منافع بخش ہے اور ڈرامہ سب سے زیادہ صادقی صنف ہے۔

تاہم اب صارفیت کے بہاد میں ادب بھی آگیا ہے۔ ادب میں صارفیت ویسے تو شروع سے موجود رہی ہے لیکن اس کا تناسب دیگر علوم کی نسبت کم رہا تھا۔ جوں جوں ادب میں صادقی رجحان بڑھا، ادب کی کئی اصناف کو مروج حاصل ہوا مثلاً ماضی میں داستان نگاری، مرثیہ، ہجو، قصیدہ، غزل، قطعہ اور مثنوی میں صارفیت دخل رہی ہے۔ آج کل نظم اور غزل کو قول عام حاصل ہے۔ نکلوں میں پابند، معرا، آزاد اور نثری نکلوں کا چلن بڑھ گیا ہے۔ علاوہ ان میں سائنس، ہائیکوز، بلیک ورس کی پسندیدگی کا گراف بھی بلند ہوا ہے۔ آج کل مزاح نگاری ادبی دنیا کی سب سے زیادہ ہر دلعزیز ”پروڈکٹ“ ہے۔ ماضی کی نسبت مزاح ترقی کر کے شاعری سے نثر میں دوڑ آیا ہے۔ سودا کی جھونگاری اور غالب کے پُر لطف اشعار سے طنز و مزاح کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ غالب نے شاعری کے علاوہ مزاح نگاری کا فن نثر میں بھی مروج کیا۔ خطوط غالب سے مزاح کا باقاعدہ سنگ بنیاد پڑا۔ بعد ازاں اکبر الہ آبادی، منشی سجاد حسین، پنڈت دکن ناتھ سرشار، ڈپٹی نذیر احمد، فرحت اللہ بیک، رشید احمد صدیقی، ایلکس بخاری، ابنی انشاہ مشتاق



یہ سنی، سید حمید حفیظی، شکتی تھانوی، شتیق الرحمن، انور مسعود وغیرہ نے ادب میں مزاح کا وہ رنگ بنایا کہ مزاح نے ادب میں قوس قزح کے رنگ بھر دیے۔ آج مزاح نے ترقی کر کے ادب میں جڑ دلائی کہ صورت اختیار کر لی ہے۔ یہ ادب میں صافیت کی سب سے جامع و ارفع صورت ہے۔ آج شاعری میں ہی مزاح کے جوہر نہیں دکھائے جا رہے بلکہ ڈرامہ سب سے بڑا میدان بن گیا ہے۔ کوئی بھی ڈرامہ مزاح کے بغیر نہیں چل رہا۔ قیصر پر تو فنی مزاح نگاری ہے جس کی وجہ سے آج بھی قیصر زندہ ہے جب کہ پاکستان میں سینما سحر مرگ پر آخری سانسیں گن رہا ہے کیوں کہ پاکستانی قلم خالص، مزاح سے ماری ہے۔ رہنے کی مقبولیت میں بھی مزاح نگاری نے اپنا کردار ادا کیا ہے۔ ٹی وی کی کام پائی اور بے پناہ کشش میں مزاح کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ تمام محفل پر ہنسنے والے پروگراموں اور اشتہارات کا کل دورانیہ ۸ گھنٹے مقرر ہے اور نشر کر کا دورانیہ ۱۶ گھنٹے ہے۔ ۲۳ گھنٹے کی ان نشریات میں ڈراموں، سیاسی مباحثوں، نیوز آنکھ، مارٹک شو، انٹرویوز، جمروں، تجزیوں، اشتہارات میں طنز و مزاح کا ۷۰ فی صد حصہ ہے۔

مزاح نگاری سے ”پروڈکٹ“ کی بہم تجزی سے اور کام یاب طریقے سے چلائی جاتی ہے۔ مزاح فوری اثر کرتا ہے۔ مسابقت کے دور میں انسان ہر وقت ٹینشن اور ڈپریشن کا شکار رہنے لگا ہے۔ لاقانونیت، ہدامنی، نفسا نفسی اور راتوں رات اسیر بننے کے شوق نے انسان کو گھڑی کی سوئیاں ہٹا کر رکھ دیا ہے لہذا ہم جب بھی کوئی پُر لطف بات سننے یا پڑھنے ہیں، کوئی لطیف اشارہ پاتے ہیں، مزاح کا کوئی رنگ دیکھتے ہیں تو بے اختیار مسکرا دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جدید دنیا میں موبائل اور انٹرنیٹ میں نہایت تیزی سے اضافہ ہوا ہے۔ تعلیم یافتہ اور جاہل افراد کی دل چسپی اور رغبت اس امر کا بین ثبوت ہے کہ مزاح نے صافیت میں مضبوط کردار ادا کیا ہے۔ موبائل پر دل چسپ، متنوع اور مزاح آمیز لٹاک (SMS) نے کروڑوں کی تعداد میں لوگوں کو اپنی جانب کھینچا ہے۔ یہ صافیت کی ایک عملی اور جامع تصویر ہے کہ ایک ایسا ملک جہاں روز آج، چینی، بنگلی، بھلی، پانی، گیس کی مہنگائی اور قلت کا درد مار دیا جاتا ہے، روزانہ ہر روز کاری اصوات کا سبب بنتی ہے اور جہاں مہنگائی سے دم گھٹتا ہے وہاں کے اٹھارہ کروڑ عوام کے پاس ۲۰ کروڑ موبائل کی موجودگی ”صافیت“ کی اہمیت اور کام پائی کی مدد پختی تصویر ہے۔ یہی حال تیسری دنیا کے دیگر ممالک کا ہے۔ بین الاقوامی کہنیاں غریب ممالک میں موبائل اور کمپیوٹر لانچ کرتی ہیں اور دو گئے منافع کے بجائے دس گنا زائد فائدہ کماتی ہیں کیوں کہ وہ تیسری دنیا کے جذبات اور محرومیوں سے اشتہارات کے ذریعہ کھینچتی ہیں۔ امریکہ سے لاکھ فرت کے باوجود تمام پاکستانی امریکن براڈ کاسٹنگ کے قابل فخر سمجھتے ہیں۔ شاید اسی لیے دلائل رابرٹسن نے ”گلوبلائزیشن“ کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ گلوبلائزیشن تجارتی اور صافیتی مقاصد کی تشکیل میں معاونت کرتا ہے۔ اسی طرح گلوبلائزیشن کے اثرات نے ادب کو بھی مٹھی میں بکڑ رکھا ہے۔ گلوبلائزیشن کی اس دنیا میں ادب کی سرپرستی اب صافیت کے سر ہے۔ ادب کو نہایت تیزی سے کمزور پائی میں ڈھالا جا رہا ہے۔ صافیتی ادب نے صافیتی تلخ کو فروغ دیا ہے اور آج انسانوں کی سوچ صافیتی ہوتی جا رہی ہے۔ وہ دل سے کم سوچنے لگے ہیں اور دماغ سے زیادہ۔ آج تجارتی ہی نہیں، معاشرتی، ادبی، تعلیمی، سیاسی، ثقافتی، یہاں تک کہ مذہبی سطح پر بھی صافیت کا

طلب ہے۔ کہیں شعوری سطح پر ہے اور کہیں لاشعوری طور پر مستعمل ہے۔ اب لوگ ایک اور ایک دو کے بجائے ایک ایک گیارہ کے فارمولے پر کاربند ہیں۔ آج ۸۵ فی صد ادب پر صداریت کے اثرات ہیں جس نے ثقافت کے خدو خال بھی بدل ڈالے ہیں۔ نوآبادیاتی نظام نے صداریت کو گہیز کیا ہے۔ وہاب اشرفی رقم طراز ہیں کہ:

”یہ سارے تصورات بدیہی طور پر طاقتوں اور حکمرانوں کے رویہ کی نہ صرف نشان دہی کرتے ہیں بل کہ اس کا احساس بھی دلاتے ہیں کہ کس طرح نوآبادیات کا نظام انسان کشی کی ایک سبیل کے طور پر سامنے آتا ہے۔ رعایا چاہے جتنی بھی آزاد ہوگی جائے نوآبادیات میں اسے لائق تلافی کے ساتھ ساتھ انکسادی اور اخلاقی پختیوں میں مبتلا ہونا ہی ہے۔“ (۲)

یہ صداریت ہی ہے کہ آج مسلمانوں کو دہشت گرد، ختم المروج، انتہا پسند بنا کر پیش کیا جا رہا ہے اور گرین پاسپورٹ کو مشکوک ثابت کیا جا رہا ہے۔ یہ سارے صدارتی جھنڈے ہیں لیکن کس قدر موثر اور عملی ہیں جن کے سامنے تمام مسلمان بے بسی کی تصویر بنے ہوئے ہیں۔ اسی طرح ”اردو“ کو پاکستان میں مسلسل یہ کہا جا رہا ہے کہ یہ دنیا کی تیسری بڑی زبان ہے۔ اس بات کو ہر ادیب داخل در، استاد بلا تحقیق استعمال کر رہا ہے۔ اگر اردو دنیا کی تیسری بڑی زبان ہوتی تو آج اقوام متحدہ کی سرکاری زبانوں کا حصہ ہوتی۔ اقوام متحدہ کی چھ سرکاری زبانوں (انگریزی، فرانسیسی، عربی، ہسپانوی، روسی، جرمن) میں سے ایک بھی اردو زبان نہیں ہے۔ حقائق یہ ہیں کہ اردو اس وقت دنیا کی ساتویں بڑی زبان ہے لیکن گلوبلائزیشن کے نام پر اس زبان کو مٹانے میں غیر تو لیر، اپنے بھی سب سے آگے ہیں۔ آج انگریزی دنیا اردو یعنی ”اردو“ بولی اور کبھی جا رہی ہے۔ نئی نسل صداریت کے زیر اثر شستہ اردو سے بہت دور اور نابلد ہے کیوں کہ کبھی کبھی انگریزی بول کر پاکستان میں آدمی کی کوئی نہ کوئی ساکھ ضرور بن جاتی ہے اور ابھی انگریزی سے جہاں شیلٹس میں اضافہ ہوتا ہے وہاں نوکری بھی ہاتھوں ہاتھ مل جاتی ہے۔ اس کے مقابلے میں نہایت قابل، لائق، ہونہار، ذہین اور ذریعہ اردو بولنے والوں کو خود اپنے وطن میں حقیر کی نظر سے دیکھا جاتا ہے جب کہ اردو کو تقریباً دیکھ نکال دے دیا ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس خیر نے اس امر پر موثر روشنی ڈالی ہے:

”گلوبلائزیشن نے اردو زبان کو جس دھڑے زاویے سے حشر کیا ہے، اسے عملی یا فنکشنل کا نام دیا جاسکتا ہے۔ فنکشنل انگریزی کی طرح فنکشنل اردو رائج ہو رہی ہے۔ ہر فنکشنل زبان، زبان کی روایت، جمالیاتی اور اعتباری اقدار کے بجائے زبان کی عملی ضرورتوں کے تابع ہوتی ہے۔ وہ اعتبار اور روایت کے بجائے سادہ، راست، سربل اور پر زور ابلاغ کو اہمیت دیتی ہے۔ پاکستان میں جو حامل فنکشنل انگریزی کا ہے، اس سے بہتر حال فنکشنل اردو کا ہے جسے لوگ ”اردو“ کا نام دیتے ہیں۔“ (۳)

صدارتی عناصر کے تانے بانے اٹھاپٹوں اور ارسطو سے جاملتے ہیں۔ آج یہی صداریت ترقی کر کے ہر شعبہ حیات میں طویل کر گئی ہے لیکن اس کی ابتدا ادب سے ہوئی۔ اس طرح تاریخی شاہد سے ثابت ہوتا ہے کہ صداریت نے پہلے ادب کو حشر کیا اور صدارتی ادب سے صدارتی نگار کو فروغ ملا۔ مثال کے طور پر الاطمن ارسطو کے ممتاز ہونے

میں ان کا صارتی پہلو نمایاں ہے۔ دونوں نے صارتی اسلوب اپنایا۔ افلاطون نے "اکیڈمی" کو رواج دیا جو شہرت کا بڑا سبب بنی اور جس سے نہ صرف افلاطون کو بل کہ اس کے شاگرد کو دائمی شہرت نصیب ہوئی۔

"افلاطون وہ پہلا شخص تھا جس نے ایک باقاعدہ تعلیمی درس گاہ قائم کی، جس کو "اکیڈمی" کہا جاتا تھا۔ یہ عرصہ کی اولین اعلیٰ تعلیمی درس گاہ تھی۔ یہ درس گاہ ایک بڑے باغ میں قائم کی گئی تھی۔ اس باغ کا نام ہیکادیمس (Hecademus) یا اکیڈمیس (Academus) تھا۔ اس کی خصوصیت یہ تھی کہ وہ استحقاق کا حصول ترین شخص تھا۔ افلاطون نے اس باغ میں قائم کردہ درس گاہ کا نام اسی لیے اس کی مناسبت سے اکیڈمی رکھا۔" (۴)

اسی کتاب میں آگے چل کر لکھا ہے کہ:

"یونان کے بہت سے دانش ور اور فلسفیوں نے اسی اکیڈمی سے اعلیٰ تعلیم حاصل کی تھی۔ ان میں ارسطو (Aristotle) بھی تھا جو افلاطون کا نہایت قابل ترین شاگرد تھا۔" (۵)

اکیڈمی کا قیام دراصل افلاطون کے خیالات کی ترسیل و ترویج کا ذریعہ بنا۔ جس طرح آج کوئی شاعر، ادیب دانش ور کسی بڑے منصب، ادارے، پایتھ فارم سے فٹنگ ہو تو خود بہ خود اس کے خیالات کی اشاعت کے مواقع پیدا ہونے لگتے ہیں۔ کسی ادارے کا سربراہ ہونا، کسی بڑی تنظیم کا چیئرمین، ڈائریکٹر، صدر ہونا کسی بڑی یونیورسٹی کا استاد ہونا، پرنٹ یا الیکٹرانک میڈیا میں کسی اہم منصب پر فائز ہونا، کسی اہم سرکاری عہدے پر مہمان ہونا از خود صارتی ذریعہ ہے۔ ایسے افراد کو میڈیا میں اہمیت دی جاتی ہے۔ ان کی کتابوں کی اشاعت بڑے بڑے پبلشرز کرتے ہیں۔ ان کتابوں کے تجربے دیے جاتی ہیں، اشعارات و جرائد میں کیے جاتے ہیں۔ ان افراد کو پرنٹ اور الیکٹرانک میڈیا میں بھرپور احترام و سراور دیا جاتا ہے۔ تحریر و تقریر کے لیے دعوت نامے جاری کیے جاتے ہیں۔ مشاعروں، سیمیناروں، دیے جاتے ہیں، ان کی تجویزوں اور دیگر مذاکرات و مباحثوں میں بلایا جاتا ہے۔ ان ساری سرگرمیوں کی کوریج ہوتی ہے۔ ایک عام بات کرنے والے کا خیال، نظریہ، فلسفہ لوگوں تک طاقت اور قوت کے ساتھ پہنچتا ہے۔ جب ایک بڑے پایتھ فارم پر ایک چھوٹا یا ناقابلِ آدمی بھی بات کرتا ہے تو اسے دیکھنے اور سننے والے اہمیت دیتے ہیں لیکن ایک نہایت ذہین، ذریعہ، قابل اور لائق آدمی کسی معمولی سٹیج پر کھڑا ہوتا ہے تو شخص کسی بڑے ادارے کا سربراہ یا مہمند ہونے کے سبب اور بڑا پایتھ فارم بھرنا آنے کی وجہ سے، اعلیٰ تعلیم یافتہ حاضرین کے نہ ہونے اور بڑے پیمانے پر کوریج نہ ہونے کے باعث اس کے پیش قیمت افکار و نظریات میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ وہ اپنے بہترین آئیڈیاز کے باوجود ایک ٹھیکر اہم شخصیت رہ جاتا ہے لیکن معمولی اور گھسے پٹے افکار کو پکڑ پائی مل جاتی ہے بل کہ ان کی ترویج اور تشہیر بھی موثر طریقے پر کی جاتی ہے کیوں کہ یہ سارا عمل صارتی راستے سے گزرتا ہے۔ یوں صارتیت کے اس بازار میں نہایت عام خیالات، تصورات اور نظریات کو بڑی سطح پر اٹھایا اور پھیلا دیا جاتا ہے کیوں کہ ایسے افراد کے پاس اپنی پروڈکٹ فروخت کرنے کے لیے ایک وسیع مارکیٹ موجود ہوتی ہے بہ نسبت اس شاعر، ادیب، دانش ور مفکر کے جو گوشت جھاتی میں اپنی خریداری کے ساتھ اچھے وقت اور قیمتی ادوار کے انتظار میں وقت ضائع

کہتا رہتا ہے اور اپنی مصنوعات کی تصویریں عملی فقدان اور تضام و حجاب کا مظاہرہ کرتا ہے جہاں چاہے اس کے افکار و خیالات محدود ترین دائرے میں رہ جاتے ہیں۔ انھیں کھلی فضا میں سانس لینے، سر اٹھانے، پھٹنے اور پھٹنے پھولنے کا موقع میسر نہیں آتا۔ دوسری طرف وہ افراد ہیں جو اہم عہدوں پر مستحکم ہیں اور انھیں کئی سطح پر بھی پزیرائی ملتی ہے نیز بین الاقوامی سکھاروں، کانفرنسوں اور مشاعروں میں بھی بلایا اور سنا جاتا ہے جہاں اکثر اپنے کامیاب خیالات کا اظہار عالمانہ انداز میں کر کے داد و تحسین اور مال و متاع سے نوازے جاتے ہیں۔ یوں ان کی کوئی غزل، نظم، افسانہ، مضمون بھی سند کا درجہ پا جاتا ہے جس سے وہ عالمی شناخت و شہرت کے حامل افراد قرار پاتے ہیں۔ یہ سب صارفیت، اس کے طریقے، برکات یا جھکنڈے ہیں۔

اگر افلاطون اکیڈمی نہ بناتا تو اس اکیڈمی میں ارسطو بھی نہ آتا جس نے اپنے استاد کے خیالات کی نفی کر کے اسے شہرت کے بام پر پہنچایا۔ پروفیسر عابد صدیقی نے اس کا یوں تجزیہ کیا ہے:

”ارسطو اگرچہ افلاطون کا شاگرد تھا۔ وہ افلاطون سے اختلاف کرنے کے باوجود اس کے مکالمات کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کی ادبی حیثیت کو فراموش نہیں کرتا۔ ارسطو اپنا پیش تر وقت افلاطون پر تنقید میں صرف کرتا ہے اور اس کے ذہن پر افلاطون کے نظریات چھائے ہوئے ہیں۔ ہر بحث میں افلاطون کے اقوال اور اس کی اصطلاحوں پر پہنچ کر بات ختم کرتا ہے۔“ (۶۵)

یعنی اکیڈمی میں آنے والے شاگردوں نے اپنے استاد کے خیالات کو عام کیا اور انھیں دوم بخشا، جیسا کہ ارسطو کی تقریباً ہر کتاب میں افلاطون کا ذکر ہے۔ بعض طلبہ اس عہد کے متولی اور شاہی خاندان سے تعلق رکھتے تھے جیسے سکندر اعظم اور اس کا بھائی۔ اس طرح خیالات و نظریات کی آب و باری میں بددلی۔ اگر افلاطون اکیڈمی نہ بناتا اور اپنے خیالات کتابوں میں قلم بند نہ کرتا تو وہ پیش قیامت افکار و وقت کی حسد میں اس کے معاصرین اور محققین کی طرح تحلیل ہا ہوا جاتے یعنی افلاطون نے اپنے فلسفہ حیات کا مصروف تلاش کیا اور خود کو ایک اچھا صارف ثابت کیا۔

یہ بالکل علیحدہ بحث ہے کہ ”صارفیت“ کی خوبیاں خامیاں کیا ہیں یا اس میں منفعت کا تناسب کیا ہے یا صارفیت کے معر اثرات کیا ہیں یا یہ کہ کیا صارفیت میں اچھے پہلو کی شرح نسبتاً کم ہے مثلاً کئی ادب پارے اس درجے کے نہیں ہوتے کہ انھیں پزیرائی ملے یا ان کا پرچار کیا جائے۔ کئی ادیب، شاعر، دانش ور صارفیت کے ثل ہوتے پر زندہ ہوتے ہیں۔ کئی عہدہ، پروفیسر، محقق، شاعر اور دیگر جھکنڈے ان کے ادب سے خارج کر دیے جائیں تو ایسے ادبا و شعرا کی بڑی تعداد ادب سے منہا کرنی پڑے گی۔ اصلی، حقیقی، سچا اور زندہ رہنے والا ادب ہر دور میں صرف ۱۵ فی صد ہوتا ہے۔ ۲۵ فی صد ادب زمانے میں محض قبولیت کی سند تک پہنچتا ہے جب کہ ۵۰ فی صد ادب صارفیت، شوق اور خواہش کی پیداوار ہوتا ہے۔ اس میں زندگی کی حرارت و حرکت ناپید ہوتی ہے۔ اس طرح ۶۰ فی صد ادب سے ۳۰ فی صد خالص ادب کی نمائندگی بھی متاثر اور مجروح ہوتی ہے۔

جس طرح بے شعور معاشرے میں گھوڑے اور گدھے میں فرق روا نہیں رہتا، ٹھیک اسی طرح صارفیت کے منفرد اثرات سے عام قاری اچھے اور برے ادب میں حاد فاصل کا تعین نہیں کر پاتا۔ قاری کا ذوق متاثر ہوتا ہے اور اس کی رائے بگڑتی ہے۔ اعلیٰ اور کمتر کے مابین فاصلہ گھٹ جاتا ہے۔ قاری متغیر ہو جاتا ہے اور اس قوم یا ملک پر ”سوقیانہ ادب“ کی چھاپ لگنے کے ساتھ ساتھ معاشرے کا مزاج بھی گراؤت زدہ ہو جاتا ہے۔ ترقی یافتہ اقوام کی ترقی میں ادب سبک میل کی حیثیت رکھتا ہے کیوں کہ ادب شائستگی اور نا شائستگی پیدا کرتا ہے۔ بقول مولانا حالی کے کہ شاعر سوسائٹی پر اور سوسائٹی شاعر پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ضیاء الدین سردار نے اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے اپنی کتاب Do not adjust your mind, oct, 1993 میں لکھا ہے کہ:

”ما بعد جدیدیت نے حقیقتوں کا دائرہ مال بازار میں پیچیدہ کر دیا ہے کہ ہم اس کی کشش سے بچ نہیں سکتے۔ ما بعد جدیدیت کی رو سے یہ دنیا مصنوعی ساختوں کے سوا کچھ نہیں۔ یہ ایک ایسا بازار شدہ رنگ ہے جہاں برٹے اور فکرمزید Managed and Manipulated ہے۔ ہم نقل، ہادوت اور مشابہت جو ہے کی دنیا میں زندگی بسر کر رہے ہیں جہاں کچھ بھی اصل اور حقیقی، سچا اور معنی خیز ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ کیا مغربی حقیقت ما بعد جدیدیت کے شاہک مال میں اب دھڑلے سے نہیں پک رہی؟“ (۸)

ادب اور معاشرہ ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ دونوں ناخن اور گوشت کی طرح باہم یکسو ہیں لہذا صارفیت نے دونوں کے توسط سے اور نہایت جیزی سے اپنے قدم جمائے ہیں۔ آج صورت حال یہ ہے کہ صارفیت کی یلغار میں سچائیاں معدوم ہو رہی ہیں اور حقیقتیں (Hyperreality) مضبوط بنیادوں کے ساتھ استوار ہو رہی ہیں۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر کے یہ قول:

”ڈیو، بی، او، ملٹی میڈیا کمپنیاں، گلوچر، ٹیلی ویژن، فلم کی اکاؤنٹی رائج کر رہے ہیں۔ ان کے نتیجے میں نئے معاشی طبقات اور نئے معاشی رویا قائم ہوئے ہیں۔ اس تبدیلی کا سب سے بڑا مظہر ”صارفیت کا کلچر“ ہے جو برٹے کو کوڈین کا درجہ دیتا ہے، خواہ وہ کوئی میک اپ آئٹم ہو، دودھ کا بیگٹ ہو، زندگی بچانے کی دوا ہو، لباس ہو، کتاب ہو یا ادب آرت ہو یا عورت کا جسم ہو۔ صارفیت ان سب کو اشیاء صرف خیال کرتی ہے۔ ان کی قیمتیں مقرر کرتی اور ان کے تصرف کے لیے جی بی مارکیٹیں تلاش کرتی ہے۔ صارفیت کے کلچر نے اللہ کا ایک اپنا نظام وضع کیا ہے۔ معاشی برتری کی خاطر ملٹی میڈیا کمپنیاں کچھ بھی کر سکتی ہیں۔ اسی طرح اعتراض، کینل ٹیلی ویژن اور سیل فون نے ہمارے باہمی تعلق اور اپنا کوئی صورت دی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ طور بھی صارفیت اور ملٹی میڈیا کوئی سے کنٹرول ہوتے ہیں۔“ (۸)

صارفیت کی مثال یہ ہے کہ تنقید کو افلاطون ارسطو کے بعد بیسویں صدی میں صحیح مقبولیت اور مقام و مرتبہ فراہمیں ڈی سوسٹر، ڈاک وریڈر اور دولاں ہاندھ کے حیرت انگیز انداز تنقید سے ملی جب سوسٹر نے سنگی فائر اور سنگی

لائیڈ، ڈاک دریدانے ڈی کنسٹرکشن اور رولاں ہارتھ نے معصی کی موت کے نظریات پیش کیے۔ یہ نظریات روایتی سوچ سے یکسر مختلف تھے جب رولاں ہارتھ نے کہا کہ "writing writes not author" یعنی لکھت لکھتی ہے، لکھاری نہیں۔<sup>(۹)</sup>

جب تنقید کی دنیا میں ایک بھونچال آگیا اور اس عرصہ حیات میں تنقید میں اتنا کام ہوا اور اسنے ہفتہ میں پیدا ہوئے جتنے کہ ڈھائی ہزار سالہ تنقید میں پیدا نہیں ہوئے تھے یعنی صارتیت میں ایک اہم عنصر جدیدیت، مابعد جدیدیت، انفرادیت، یکسانی اور حیرت کا بھی ہے۔ اگر مذکورہ بالا تینوں فکروں نے حیرت انگیز نظریات نہ پیش کیے ہوتے، انھیں ان کے ذہب سے پیش نہ کیا ہوتا تو تنقید میں جو درجتا اس لیے صارتیت سے صرف نظر کرنا اپنے علم کو محدود کرنا ہے۔ آج صارتیت ادب کے لیے ایک کارگر مارکیٹ ہے اور عصر حاضر کا کچھ صارتیت کی پیداوار ہے۔ اسی لیے آج احراری تنقید زور پکڑ رہی ہے۔ یہ قول ڈاکٹر وزیر آغا کے:

"احراج Mind Space کا ضروری عنصر ہے۔ احراری تنقید فکری فتوح پر کوئی بند نہیں باندھتی بلکہ تنقید کو clots میں تبدیل ہونے سے روکتی ہے۔"<sup>(۱۰)</sup>

## حوالہ جات :

- ۱- ایڈورڈ ساید۔ Routledge, London, Orientalism, ۱۹۷۸ء، ص ۴۹
- ۲- دہاب اشرفی۔ مابعد جدیدیت، مضمرات و ممکنات، پورب آکاڈمی، اسلام آباد، جنوری ۲۰۰۷ء، ص ۱۱۱
- ۳- ناصر عباس نیز، ڈاکٹر۔ لسانیات اور تنقید، پورب آکاڈمی، اسلام آباد، جنوری ۲۰۰۹ء، ص ۱۹۵-۱۹۳
- ۴- ملک اشتاق۔ افلاطون حیات فلسفہ اور نظریات، یک اوم پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص ۱۲
- ۵- ایڈا
- ۶- عابد صدیقی۔ مغربی تنقید کا مطالعہ، افلاطون سے الہیٹ فلسفہ، امجد بک ڈپو چوک اردو بازار، لاہور، ۱۹۸۲ء، ص ۱۴
- ۷- ضیاء الدین سردار، ڈاکٹر۔ ایڈجسٹ یور مائنڈ، مشمولہ مابعد جدیدیت، اطلاقی جہات (حصہ دوم)، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ستمبر ۲۰۰۷ء، ص ۴۷
- ۸- ناصر عباس نیز، ڈاکٹر۔ مابعد جدیدیت، نظری مباحث، (حصہ اول)، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ستمبر ۲۰۰۶ء، ص ۲۴، ۲۵، ۲۶
- ۹- رولاں ہارتھ۔ The Death of Author، لندن کیپ، ۱۹۷۷ء، ص ۲۳
- ۱۰- وزیر آغا، ڈاکٹر۔ البتواچی تنقید، اردو سائنس بورڈ، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۱۳۵



## صنعتِ تجنیس کا تحقیقی مطالعہ

ڈاکٹر مزیل حسین

### ABSTRACT:

Tajnees is the most frequently used 'Sanat' in Persian and Urdu Literature. Tajnees is a very witty and affective 'Sanat' of Sana-e-Lafzi' which gives rise to both vocal as well as pragmatic beauty. Tajnees is deeply rooted in arabic and persian script. Commonly, its use in literature is quite witty and it denotes the capacity of a language. 'Tajnees' is a 'Sanat' of deverse kinds which finds its expression in different verbal forms. In 'Urdu Poetry' it has been continuously used from the classical age up to the modren Era. It express the depth of Urdu Language at stylistic and lingulstic level. The present study is an attempt to look at Tajnees from a research and critical perspective.

لفظ "تجنیس" جنس سے مشتق ہے۔ جنس کے معنی ہیں، جسم، جماعت، نوع، صنف، ... وہ کئی جنس کے تحت مختلف نوعیں (انواع) ہوں۔ علمِ بدیع کی اصطلاح میں یہ وہ صنعت ہے جو لفظوں کو مختلف پیرائے، محل و وقوع اور ترتیب میں استعمال کرے، یعنی لفظوں کا بظاہر مشابہ ہونا مگر معنی میں مختلف ہونا۔ یہ صنائعِ لفظی میں سب سے زیادہ استعمال ہونے والی صنعت ہے۔ جس کی کئی اقسام ہیں جو کلام میں لفظی حسن اور لطافت کا باعث بنتی ہیں۔ ان اقسام کی تفصیل مندرجہ ذیل ہے۔

تجنیس تام:

کلام میں دو ایسے الفاظ کو لانا جو مختلف، صورت، اطا، حروف کی ترتیب اور حرکات و سکنات میں ایک جیسے ہوں۔ صرف معانی مختلف ہوں یعنی جن میں معانی کے علاوہ کھل یکسانیت پائی جاتی ہو۔ مثلاً

یوسف سے عزیز کو کئی سال  
زندان عزیز میں پہنایا!!<sup>(۱)</sup>

یہاں عزیز کے معنی ”پیارا“ کے بھی ہیں اور عزیز، قدیم مصر کے بادشاہ کا لقب بھی تھا۔  
تہجیس تام کی دو قسمیں ہیں۔ ۱۔ تہجیس تام مائل۔ ۲۔ تہجیس تام مستونی۔ تہجیس تام مائل، تہجیس تام کی وہ قسم ہے جس میں دونوں حقائق الفاظ ایک ہی قسم کے ہوں یعنی دونوں اسم، دونوں فعل یا پھر دونوں حرف ہوں۔ مثلاً:

سندر میں سندر ہوں صدف میں ہوں شرر پیدا  
جو چکے آتش قہر و غضب کی تیرے چنگاری<sup>(۲)</sup>

پہلے سندر کے معنی ”بزر“ اور دوسرے کے معنی ایک کینرا ہے جو آتش کدے میں بسیرا کرتا ہے۔ یہ دونوں ایک ہی قسم کے ہیں یعنی دونوں اسم ہیں۔  
تہجیس تام مستونی:

کلام میں دو ایسے الفاظ لاتا جن میں ایک اسم اور دوسرا فعل یا ایک فعل اور دوسرا حرف ہو۔ تہجیس تام مستونی کہلاتا ہے۔ مثلاً:

غیر میں کیا گزر گئی روح الامین ہے!!  
کائے ہیں کس کی تچ دو تیکر تے تین ہے<sup>(۳)</sup>

پہلے مصرے میں ”پے“ حرف ہے جب کہ دوسرے مصرے میں ”پے“ اسم ہے، لہذا یہ تہجیس تام مستونی کی مثال ہے۔

تہجیس مرکب:

کلام میں دو حقائق الفاظ جو حرف اور صوت کے اعتبار سے یکساں ہوں اور ان میں ایک مفرد ہو اور دوسرا مرکب، یعنی وہ دو کلموں کی ترکیب سے حاصل ہوں۔ اس کی پھر آگے دو قسمیں ہیں:

۱۔ تہجیس مرکب متشابہ۔ ۲۔ تہجیس مرکب مفروق

تہجیس مرکب متشابہ:

جس وقت کلام میں ہم شکل، ہم آواز اور یکساں تھقل کے دو الفاظ کا استعمال کیا جائے اور ان میں ایک لفظ مفرد ہو جب کہ دوسرا کسی اور لفظ کے ساتھ مل کر مرکب بنایا جائے تو اسے تہجیس مرکب متشابہ کہا جائے گا۔ مثال کے طور پر یہ شعر دیکھیے:



خالی نہ کوئی وار کیا تھا دو سرکا  
ہاتھ اڑ گئے گر پاؤں بچا کر کوئی سرکا (۴)  
پہلا لفظ "سرکا" مرکب ہے اور دوسرا مفرد ہے جو "سرکنا" کا ماضی ہے۔

### تجنیس مرکب مفروق:

مفروق، "فرق" سے ہے یعنی فرق کیا گیا، جدا کیا گیا۔ شعر میں ایسے دو الفاظ کا استعمال کرنا جو تلفظ میں تو یکساں ہوں مگر املا میں مختلف ہوں۔ مثلاً

کہا جی نے مجھے یہ بھر کی رات!!  
بغیر ہے صبح تک دے گی نہ جینے (۵)

پہلا لفظ "جی" نے "مرکب ہے اور دوسرا" "جینے" مفرد۔ یہ دونوں تلفظ اور اپنی صورت کے اعتبار سے اور ترتیب حروف سے ایک جیسے ہیں، لیکن تحریر میں مختلف ہیں۔ تجنیں مرکب متکاف اور تجنیں مرکب مفروق میں یہ ضروری ہے کہ ان میں استعمال کیے گئے الفاظ میں سے ایک مرکب ہو اور دوسرا مفرد:  
تجنیں خطی:

اگر تجنیں میں دونوں تجانس الفاظ حروف کی تعداد، ترتیب اور ماہیت کے حوالے سے ایک سے ہوں مگر  
تلفظ کے لحاظ سے مختلف ہوں تو اسے تجنیں خطی کہا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر۔  
دیکھا اسد کو غلوت و جلوت میں با رہا  
دوچاند گر نہیں ہے تو ہشیار بھی نہیں (۶)

اس شعر میں تجانس الفاظ "غلوت" اور "جلوت" میں فرق حرف "غ" اور "ج" کا ہے اور ان میں معانی کا  
اختلاف تلفظوں کے اختلاف کے حوالے سے پیدا ہوا ہے۔

### تجنیں لاحق:

لفظی معنی ہے، ملا ہوا، وابستہ، کسی چیز کے پیچھے یعنی آخر میں لگا ہوا۔ اصطلاح میں یہ تجنیں کی دو قسم ہے جس  
میں دو ایسے ہم جنس الفاظ استعمال کیے گئے ہوں کہ ان میں ایک حرف حمزہ المزج یا قریب المزج نہ ہو بل کہ مختلف  
ہو۔ یہ اختلاف آغاز، درمیان یا آخر میں ہو سکتا ہے۔  
آغاز کی مثال دیکھیے۔

یہ بھی اس نازک بدن کو بار ہو  
گر کمر ہانڈھے غلظ کے تار سے (۷)

”ہاڑ“ اور ”ہار“ میں تہجیس لاحق کی پہلی صورت واقع ہے۔  
درمیان کی مثال دیکھیے۔

یا قاطر کا لاڈلا مقبول ہوا ہے

یا ذبح کوئی بندہ مقبول ہوا ہے (۸)

”مقبول“ اور ”مقبول“ میں ”ت“ اور ”ب“ جیسے حروف کا فرق ہے اور یہ بعید المتخرج ہیں لہذا یہ تہجیس لاحق کی دوسری صورت ہے۔  
آخر کی مثال دیکھیے۔

سرے تغیر سے ہم خود مسخر کیوں نہ ہوں

آنکھ کی پتلی جو تھمی چادو کا پتلا ہو گیا (۹)

پتلی اور پتلا میں ”ی“ اور ”الف“ کا اختلاف ہے اس لیے یہ تہجیس لاحق کی صورت ہے۔

**تہجیس محرف:**

اگر تہجیس میں دونوں متجانس الفاظ حروف کی تعداد، ترتیب اور شکل کے اعتبار سے یکساں ہوں لیکن اعراب (ذیر، بر، پیش) کے حوالے سے یکساں نہ ہوں تو اسے تہجیس محرف کہا جاتا ہے۔ مثلاً

میں بلاتا تو ہوں اس کو مگر اسے جذبہ دل

اس پہ بن جائے کچھ ایسی کہ بن آئے نہ بنے (۱۰)

مذکورہ شعر میں ”بن“ اور ”بن“ میں ذیر اور ذیر کا فرق ہے۔ اس لیے اس میں ”تہجیس محرف“ کی کیفیت موجود ہے۔

**تہجیس مرفو:**

شعر میں ایسے دو ہم صوت الفاظ کا استعمال کرنا جن میں سے ایک لفظ کا جزو کسی دوسرے لفظ سے مرکب ہو کر ایک دوسرے ”مفرود“ لفظ کا متجانس بن جائے۔ تہجیس مرفو اور تہجیس مرکب میں یہ فرق ہے کہ تہجیس مرکب میں ایک لفظ مفرد ہوتا ہے اور دوسرا متجانس، پادے دو گلوں سے مرکب ہوتا ہے لیکن اس میں دوسرا متجانس ایک پورا کلمہ اور ایک دوسرے کلمہ کے جزو سے مرکب ہوتا ہے۔ مثلاً

فل تھا کہ اب مصالحت جسم و جاں نہیں

لو تجھ برقی دم کا قدم درمیاں نہیں (۱۱)

مذکورہ شعر میں لفظ ”برقی“ کا آخری حرف ”قی“ لفظ ”دم“ کا متجانس ہوا اور شعر میں تہجیس مرفو کی کیفیت پیدا

## تجنیس مزمل:

مزمل کے لفظی معنی ہیں مٹانے والا، کسی چیز کے آثار و رد کرنے والا، علم بدلنے کی اصطلاح میں یہ تجنیس کی وہ قسم ہے جس میں دو حقائق الفاظ اس طرح استعمال کیے جاتے ہیں کہ شعر میں ایک لفظ کے شروع یا آخر میں دو حرف زائد ہوں۔ مثلاً

مذ سے بس کرتے نہ ہرگز یہ خدا کے بندے  
مگر انہیں آ کے خدا ساری خدائی دیتا (۱۳)  
"خدا" اور "خدائی" میں تجنیس مزمل واقع ہے۔

## تجنیس مضارع:

قواعد کی رو سے مضارع وہ فعل ہوتا ہے جس میں حال اور مستقبل، دونوں زمانے پائے جائیں۔ لیکن بدلنے کی اصطلاح میں یہ صنعت تجنیس کی ایک ایسی قسم ہے جس میں الفاظ حقائق میں ایک حرف ہو مگر وہ حمزہ المزج یا قریب المزج ہوں اور ان حروف کا اختلاف آواز، درمیان یا آخر میں بھی ہو سکتا ہے۔ اس حوالے سے دو مثالیں دیکھیے:

ہمارے عہد کو یہ رنج بھی سہنا پڑے گا  
جو چھوٹا ہے اسے سب سے بڑا کہنا پڑے گا (۱۴)

اب مطلب حمزہ ہمیں ڈاکر یہ سنانے  
حمزہ کی پر پشت پہ مولا تھے لگائے (۱۵)  
ان اشعار میں سہنا، کہنا، حمزہ، اور حمزہ میں حرف شروع میں ایک ایک حرف مختلف ہیں اور یہ مختلف حروف قریب المزج بھی ہیں۔  
تجنیس قلب:

شعر میں دو ایسے الفاظ کا استعمال کرنا جن کے حروف تعداد اور اپنی نوعیت کے اعتبار سے ایک جیسے ہوں مگر ان کی ترتیب مختلف یا بالکل الٹ ہو اس کی چار صورتیں ہیں۔  
۱۔ قلب کل:

حرف یکساں ہوں لیکن ترتیب الٹ ہو، جیسے "ہارش" کو الٹے سے "شراب" کا لفظ بن جائے۔ مثلاً:  
ابھی حمزہ لگائے ہارش کوئی مست بھر کے نعرہ  
جو زمیں پہ پھینک مارے قدح شراب الٹا (۱۶)

یہاں پر ”پادش“ اور ”شراب“ قلب کل ہے۔

۲۔ قلب بعض:

شعر میں حروف کی تعداد اور نوعیت تو ایک جیسی ہو مگر وہ ایک دوسرے کا عین الٹ نہ ہوں مثلاً قریب و قریب وغیرہ

قوت ملت و دیں قاصح کفر و الخاد  
حای شرع نئی مائی شرک و بدعت (۱۶)  
یہاں حای اور مائی، قلب بعض ہیں۔

۳۔ قلب مستوی:

شعر میں ایک لفظ کو الٹنے سے دہی لفظ بن جائے جیسے اس شعر میں:  
خوش ہو وہ شوخ خوش ہو وہ شوخ  
یا رب صبر آئے یا رب صبر آئے (۱۷)  
اس شعر میں خوش ہو وہ شوخ اور یا رب صبر آئے کو الٹنے سے جیسی عبارت حاصل ہوتی ہے۔  
۴۔ قلب منج:

شعر میں دو ایسے الفاظ لائیں جو مطلوب ہوں، ایک لفظ شعر کے پہلے مصرع میں واقع ہو اور دوسرا لفظ شعر کے دوسرے مصرع میں ہو۔ جیسے:

ریم سوز اک پدر ہے تو شرم  
ریم مادر میں الٹ اٹھا ہو میر (۱۸)

اس شعر میں ”ریم“ اور ”میر“ جنیس قلب منج ہے، کیوں کہ میر (ری م) سے ریم اور ”م ی د“ سے میر اور یہ دونوں الفاظ شعر کے شروع اور آخر میں آئے ہیں۔

جنیس مکرر یا مزدوج:

اگر شعر میں دو جہانس الفاظ ایک ساتھ استعمال میں لائے جائیں، چاہے یہ جنیس کی کوئی بھی قسم ہو تو اس کیفیت کو ”جنیس مکرر یا مزدوج“ کہا جائے گا۔ مثال کے طور پر یہ شعر دیکھیے:

منہ غرق عرق دیکھ کے خود شید ہوا تر  
اہد سے چلتا ہے پڑا چٹچ کا جہر (۱۹)

”غرق“ اور ”غرق“ (غرق عرق) پہلے مصرعے میں ساتھ ساتھ استعمال ہوئے ہیں، یہ ظاہر یہ جنیس غلطی ہیں، لیکن ساتھ ساتھ آنے سے جنیس مکرر کی صورت میں داخل کئے ہیں: یاد رہے کہ اس صنعت میں دونوں جہانس

الفاظ کا ساتھ ساتھ یعنی متصل آنا لازمی ہے۔ اگر یہ الفاظ "متصل" ہونے کے بجائے فاصلے پر ہوں گے یعنی "متصل" ہوں گے تو اسے "تجنیس مکرر" نہیں بل کہ غیر مکرر کہیں گے۔

تجنیس ناقص و زائد:

کلام میں دونوں تنجیس الفاظ میں سے ایک لفظ میں ایک حرف دوسرے لفظ سے زائد ہو تو اسے تجنيس ناقص یا تجنيس زائد کہا جاتا ہے۔ انکی تین صورتیں ہو سکتی ہیں:

الف: شروع میں حرف کی کمی و بیشی ہونا، جیسے بھایا اور آیا۔ مثلاً

چرخ کو اپنا چین نہ بھایا  
دور زماں کو چین نہ آیا (۲۰)

بھایا اور آیا میں تجنيس زائد و ناقص کی پہلی صورت موجود ہے۔

ب: درمیان میں حرف زیادہ یا کم ہونا، جیسے زور اور زر۔ مثلاً

زور و زر کچھ نہ تھا تو ہمارے سر  
کس بھروسے پر آزمائی کی (۲۱)

"زور" اور "زر" میں تجنيس زائد و ناقص کی دوسری صورت موجود ہے۔ کیوں کہ "زور" میں سے حرف "و" کم کر کے "زر" بنایا گیا ہے۔

ج: آخر میں حرف زیادہ یا کم ہونا، جیسے غیر اور غیرت۔ مثلاً

غیر کی مرگ کا غم کس لیے اسے غیرت ماہ

چیں ہوں پیشہ بہت وہ نہ ہوا اور سہی (۲۲)

"غیر" اور "غیرت" میں تجنيس زائد و ناقص کی تیسری صورت موجود ہے۔

منابع لفظی میں یہ صنعت نہایت دل چسپ اور دل کش ہے۔ لفظی ہیر پھیر سے جو نگرانی اور صوتی حسن

اس کی بدولت پیدا ہوتا ہے، اس کی مثال نہیں۔ اس صنعت کی یہ خصوصیت بھی ہے کہ اس کا زیادہ تر استعمال برجستہ اور غیر ارادی طور پر ہوتا ہے۔ ویسے یہ بھی کہا جاتا ہے کہ فطرتی انداز اسلوب اور برجستہ اظہار خیال، ادب عالیہ کی پہچان اور شناخت ہوتا ہے۔ "تجنيس اور اس کی متفرع شکلوں میں یہ صلاحیت موجود ہے کہ یہ تخلیق کار کے ہجائے کے ساتھ خود بہ خود چلی آتی ہیں اور انہی کے استعمال سے زبان کی وسعت، گہرائی اور تاثیر کا پتا بھی چلتا ہے۔

ماخذ:

- 1- مومن خان مومن، حکیم، کلیات مومن، (لاہور: مکتبہ شعر و ادب، ۱۹۳۰ء) ص ۸
- 2- بحرال بخاری، خورشید حسین، المکملہ۔ تاج فصاحت و بلاغت، (لاہور: تاج بک ڈپ، س۔ن) ص ۱۱
- 3- انیس، میر، التہس کے مونیے، جلد دوم، صالحہ عابد حسین، مرتب: (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۶ء) ص ۱۸۱
- 4- ایضاً، ص ۳۰۲
- 5- بحرال بخاری، خورشید حسین، المکملہ۔ تاج فصاحت و بلاغت، ص ۱۱۲
- 6- غالب، اسد اللہ خان، دیوان غالب، (لاہور: ناوارا پبلشرز، س۔ن) ص ۸۲
- 7- ذوق، شیخ محمد ابراہیم، دیوان ذوق، پیو فیصر کے المکملہ سرور، مرتب: (لاہور: آفتاب ام ایڈ سنز، ۱۹۳۲ء) ص ۲۲۶
- 8- دیر، مرزا، مستطیع مولفی دیو، نظیر شیخ پوری، ڈاکٹر، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۹ء) ص ۳۳۹
- 9- مومن خان مومن، حکیم، کلیات مومن، ص ۷۷
- 10- غالب، اسد اللہ خان، دیوان غالب، ص ۱۳۳
- 11- دیر، مرزا، مستطیع مولفی دیو، نظیر شیخ پوری، ڈاکٹر، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۰ء) ص ۳۱۴
- 12- ذوق، شیخ محمد ابراہیم، دیوان ذوق، ص ۱۳۳
- 13- فنز اور قمر رضا، ہار اہوا عشق (لاہور: پی ایم پبلشرز، ۲۰۰۳ء) ص ۸۳
- 14- بحرال بخاری، نظیر لدھیانوی، کلید بلاغت، (لاہور: مشرت پبلشنگ ہاؤس، س۔ن) ص ۳۸
- 15- انشاء، اسد اللہ خان، کلیات انشاء، جلد دوم، ضلیل الرحمن داودی، مرتب: (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹ء) ص ۳۸۸
- 16- ذوق، شیخ محمد ابراہیم، دیوان ذوق، ص ۴۹
- 17- بحرال بخاری، نظیر لدھیانوی، کلید بلاغت، ص ۵۹
- 18- ایضاً، ص ۴۱
- 19- دیر، مرزا، مستطیع مولفی دیو، ص ۳۷۶
- 20- مومن خان مومن، حکیم، کلیات مومن، ص ۳۳۹
- 21- میر تقی میر، کلیات میر، (غزلیات)، جلد اول، (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۷ء) ص ۷۸
- 22- غالب، اسد اللہ خان، دیوان غالب، ص ۱۸۹



## مخزن میں مخزنہ اقبال کا شعری سرمایہ: ایک تحقیقی جائزہ

ڈاکٹر محمد ہارون عثمانی

### Abstract:

It was the begining of Iqbal's Urdu poetry publically when it started publishing in Monthly *Makhzan* which was brought out by Shiekh Abdul Qadir in April 1901. Iqbal had close association with Sir Shiekh Abdul Qadir. *Makhzan* is the custodian of Iqbal's early Urdu poetry which has either been cancelled or amended later on before becoming the part of Iqbal's first Urdu poetry collection *Baang-e-Dara*. This study covers whole poetic treasure preserved in the files of *Makhzan*. A large portion of this poetry has not been mentioned by Dr. Imtiaz Nadeem in the Index of *Makhzan* present in his Ph.D Thesis.

اپریل ۱۹۰۱ء میں مخزن کا اجرا یہ قول ڈاکٹر گوہر نوشاہی ایک ادبی اور شعری تحریک کا آغاز تھا۔<sup>(۱)</sup> اور اس شعری تحریک کے صفِ اول کے شاعر سر ڈاکٹر شیخ محمد اقبال تھے۔ یہاں یہ بات ذہن میں رہے کہ مخزن کے اجرا سے قبل شیخ عبدالقادر، علامہ اقبال سے مشاورت کر چکے تھے اور ان سے قلمی تعاون کا وعدہ بھی لے چکے تھے۔<sup>(۲)</sup> لیکن دیرِ مخزن اور اقبال کی شناسائی اس سے بھی پہلے کی ہے۔ اس شناسائی کی داستان اور مخزن میں کلام اقبال کی اشاعت کا احوال شیخ عبدالقادر یوں بیان کرتے ہیں:

"ابتدائی مطلق کے دنوں کو چھوڑ کر اقبال کا اردو کلام سو سو صدی کے آغاز سے کچھ پہلے شروع ہوتا ہے۔ ۱۹۰۱ء سے غالباً دو تین سال پہلے میں لے انھیں پہلی مرتبہ لاہور کے ایک مشاعرہ میں دیکھا۔ اس بزم میں ان کو ان کے چند اہم جماعت کھینچ کر لے آئے اور انھوں نے کہہ سن کر ایک غزل بھی پڑھاوائی۔ اس وقت تک لاہور میں لوگ اقبال سے واقف نہ تھے۔ چھوٹی سی غزل تھی۔ سادہ سے الفاظ۔ زمین بھی مشک کے قلمی مگر کلام میں شوخی اور بیجا نعت پین سوچو دیکھو۔"

بہت پسند کی گئی۔ اس کے بعد دو تین مرتبہ پھر اسی مشاعرہ میں انھوں نے غزلیں چھپیں اور لوگوں کو معلوم ہوا کہ ایک ہونہار شاعر میدان میں آیا ہے مگر یہ شہرت پہلے پہلے لاہور کے کالجوں کے طلبہ اور بعض ایسے لوگوں تک محدود رہی جو تعلیمی مشاغل سے تعلق رکھتے تھے۔ اسے میں ایک ادنیٰ مجلس قائم ہوئی جس میں مشاہیر شریک ہونے لگے اور نظم و نثر کے مسامین کی اس میں نامک ہوئی۔ شیخ محمد اقبال نے اس کے ایک جلسہ میں اپنی وہ نظم جس میں ”کوہ ہالہ“ سے خطاب ہے، پڑھ کر سنائی۔ اس میں انگریزی خیالات تھے اور فارسی بندشیں۔ اس پر غزلی پہ کہ وطن پرستی کی چاشنی اس میں سو جو تھی۔ مذاق زمانہ اور ضرورت وقت کے موافق ہونے کے سبب بہت مقبول ہوئی اور کئی طرف سے فرمائشیں ہونے لگیں کہ اسے شائع کیا جائے مگر شیخ صاحب یہ ہذرہ کر کے کہ ابھی نظر ثانی کی ضرورت ہے، اسے اپنے ساتھ لے گئے اور وہ اس وقت چھپنے نہ پائی۔ اس بات کو تھوڑا ہی عرصہ گزرا تھا کہ میں نے ادبِ اردو کی ترقی کے لیے رسالہ معجزوں جاری کرنے کا ارادہ کیا۔ اس اثنا میں شیخ محمد اقبال سے میری دوستانہ ملاقات پیدا ہو چکی تھی۔ میں نے ان سے وعدہ لیا کہ اس رسالہ کے حصہ نظم کے لیے وہ نئے رنگ کی نظمیں مجھے دیا کریں گے۔ پہلا رسالہ شائع ہونے کو تھا کہ میں ان کے پاس گیا اور میں نے ان سے کوئی نظم مانگی۔ انھوں نے کہا ابھی کوئی نظم تیار نہیں۔ میں نے کہا: ”ہالہ“ والی نظم دے دیجیے اور دوسرے سیتے کے لیے کوئی اور لکھیے۔ انھوں نے اس نظم کے دینے میں ہنس دینش کی کیوں کہ انھیں یہ خیال تھا کہ اس میں کچھ خامیاں ہیں مگر میں دیکھ چکا تھا کہ وہ بہت مقبول ہوئی، اس لیے میں نے تہذیبی وہ نظم ان سے لے لی اور معجزوں کی پہلی جلد کے پہلے نمبر میں جو اپریل ۱۹۰۱ء میں نکلا، شائع کر دی۔ یہاں سے گویا اقبال کی اردو شاعری کا پبلک طور پر آغاز ہوا اور ۱۹۰۵ء تک جب وہ ولایت گئے، یہ سلسلہ جاری رہا۔ اس عرصہ میں وہ عموماً معجزوں کے بر نمبر کے لیے کوئی نہ کوئی نظم لکھتے تھے اور جوں جوں لوگوں کو ان کی شاعری کا حال معلوم ہوتا گیا، جا بہ جا مختلف رسالوں اور اخباروں سے فرمائشیں آنے لگیں اور انجمنیں اور مجالس اور فرمائشیں کرنے لگیں کہ ان کے سالانہ جلسوں میں لوگوں کو وہ اپنے کلام سے محفوظ کریں۔“ (۳)

لیکن یہ بات غور و خاطر رہے کہ اقبال کی شاعری معجزوں سے پہلے بھی چھپ رہی تھی۔ ڈاکٹر میاں چند کی تحقیق کے مطابق علامہ اقبال کی قدیم ترین مطبوعہ غزل گلدستہ زبانِ دہلی بابت ستمبر ۱۸۹۳ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس غزل کا مطلع درج ذیل ہے:

آبِ شمعِ یارِ تھوڑا سا نہ لے کر رکھ دیا  
باغِ جنت میں خدا نے آبِ کوثر رکھ دیا (۴)



گو یا ۱۸۹۲ء سے ۱۹۰۱ء تک اقبال نہ صرف سنے جانے والے شاعر تھے بلکہ شاعر بھی رہے تھے لیکن اقبال ابھی بہ طور اقبال پہچانے نہیں گئے تھے۔ ان کا معجزہ سے قبل ابتدائی دور کا اکثر کلام منسوخ ہے۔ معجزوں کا کمال یہ ہے کہ اس نے کلام اقبال اور فکر اقبال کو عام کیا۔

انیسویں صدی کی آخری دہائی سے لے کر ۱۹۰۳ء تک اقبال کی شاعری کا ابتدائی دور ہے۔ یہ ابتدائی مثنوی زمانہ طالب علمی کا اکثر کلام اقبال نے بعد میں اپنی کتابوں میں شامل نہیں کیا اور اگر کیا بھی تو ترجم اور اصلاح کے ساتھ۔ بیسویں صدی کے اوائل میں اقبال سے شاعری میں نیم رومانویت کا آغاز ہوتا ہے جو بعد میں چاکر عکمل رومانوی تحریک پر منتج ہوتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

”اقبال کی ابتدا معجزوں کے لطافت پسند اور جمالیات دوست ماحول میں ہوتی چنانچہ انھوں نے ابتدائی زمانے میں مرثعے تک اپنے اندر کے انسان سے راز و نیاز کی باتیں کیں۔ انھیں چشموں کے کنارے کھوئے شام کی دھند لالچوں میں کھو جھانسنے، بالبلوں کی فریاد سننے، درجوں کے فغوں میں سرسبز و سرخوش پھرنے کی مددوں میں رہی، مگر رفتہ رفتہ، فکریت و اجتماعیت اور ایک خاص قسم کی رومانیت اور مثالیات کے لئے جملے تصورات نے ان کے ذہن و فکر پر قلب پالیا۔“ (۳)

درج بالا اقتباس کو ذہن میں رکھتے ہوئے اگر معجزوں بابت اپریل ۱۹۰۱ء میں چھپنے والی اقبال کی ابتدائی نظم ”کوہستان حمال“ کو دیکھا جائے تو اقبال کی اس ابتدائی دور میں ان کی ذہنی اور فکری رجحانات کی مکمل عکاسی ہو جاتی ہے۔ اس نظم کے ساتھ مدبری تیسری نوٹ یوں شائع ہوا۔

”شیخ محمد اقبال صاحب۔ اقبال۔ انہی اسے قائم مقام پروفیسر گورنمنٹ کالج لاہور جو علوم مغربی و مشرقی دونوں میں صاحب کمال ہیں، انگریزی خیالات کو شاعری کا لباس پہنا کر ملک اشتراسے انگلستان و روس و تھ کے رنگ میں کوہ ہمال کو یوں خطاب کرتے ہیں۔“ (۶)

ولیم ورڈز ورڈھ (William Wordsworth) کے Lyrical Ballads نے انگلستان میں رومانویت کی تاریخ کے دستور العمل کی حیثیت اختیار کی تھی اور اقبال کی ان نغموں میں فطرت کے اظہار نے انھیں ورڈز ورڈھ کے بہت قریب کر دیا تھا۔ شیخ عبدالقادر بھی مغربی ادب کے دلدادہ تھے اور کلاسیکیت اور مقصدیت کی سنگلاخ زمین کو رومانویت کی نرم زمین میں تبدیل کرنا چاہتے تھے۔ اقبال اس زمانے میں رومانویت کے ”ورڈز ورڈھ دستور العمل“ کے سامنے والے تھے۔ ورڈز ورڈھ کو شاعر فطرت کہا جاتا ہے۔ ڈاکٹر محمد خان اشرف لکھتے ہیں:

”رومانویت کے مختلف رجحانات کو ورڈز ورڈھ نے نہ صرف اپنی شاعری میں سمو کر ان کا مکمل اظہار کرنے کی کوشش کی بلکہ ۱۸۰۰ء میں لکھے گئے اپنے عہد پر اپنے ان خیالات و تصورات کا نامزد اظہار بھی کیا۔ اس عمل میں اس کو اپنے دوست اور انگلستان کی رومانویت کے فلسفی اور نقاد کولریج کا تھوڑا سا اثر حاصل تھا۔ ورڈز ورڈھ نے انھارویں صدی کی کلاسیکل

انگریزی شاعری کے اسلوب اور تکنیکیں کو مکمل طور پر رد کر دیا اور اس نے اسرار کیا کہ شاعری کی زبان کو عام فہم، سادہ اور عوام کی زبان کے قریب تر ہونا چاہیے۔ اس کے نزدیک شاعری کا اصل موضوع قدرت اور فطرت کا اظہار ہے اور اس کو طاقت ور جذبات کے بے کاہا صوبج کا اظہار چاہیے۔<sup>(۷)</sup>

”کوہستانِ حائل میں بھی اقبال فطرت سے ہی ہم کلام ہو رہے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ہر مخزن نے اسے ورڈز ور تھ کا رنگ قرار دیا ہے۔“

شیخ عبدالقادر، علامہ اقبال کی شخصیت میں پنہاں جو ہر دیکھ بچے تھے اور یہ کہنا لگتا نہ ہوگا کہ وہ اقبال کی زندگی میں ہی ”اقبال شناس“ کا درجہ پانچے تھے۔ محمد حنیف شاہد کہتے ہیں۔

”شیخ عبدالقادر کی دور رس نگاہوں نے شیخ محمد اقبال میں چھپے ہوئے جوہر پالے تھے اور ان کی شیخ محمد اقبال سے اتنی بے تکلفی ہو چکی تھی کہ وہ نظم یا نثری مضمون ان سے زبردستی حاصل کر لیتے تھے اور مخزن میں شائع کر دیتے تھے۔ چنانچہ دوسرے شعرا کی نسبت شیخ محمد اقبال کی مخزن میں سب سے زیادہ مضامین۔۔۔ معلوم اور منظور۔۔۔ شائع ہوئے۔ شیخ عبدالقادر تقریباً ہر مضمون کے ساتھ اپنی جانب سے ایک تعارفی نوٹ بھی لکھ دیتے تھے۔ شیخ محمد اقبال کی تعلیقات اپریل ۱۹۰۱ء سے لے کر اپریل ۱۹۱۲ء تک قریباً ہر ماہ مخزن میں شائع ہوتی رہیں۔“<sup>(۸)</sup>

مخزن میں شائع ہونے والی شعری روایت میں اقبال کا حصہ درج ذیل ہے:

غزل:

نمبر شمار	مصرع اولیٰ	شمارہ	مخزن	صفحہ نمبر
۱۔	کوئی یوں گیا ہے اور سے نکل کر	جن	۱۹۰۱ء	۴۷
۲۔	محبت کی دولت بڑی جانتے ہیں۔	جولائی	۱۹۰۱ء کچھول	۴۷
۳۔	لاؤں وہ جھگے کہیں سے آشیانے کے لیے	نومبر	۱۹۰۱ء کچھول	۴۵
۴۔	دل کی بہتی جیب بہتی ہے	مارچ	۱۹۰۲ء کچھول	۳۶
۵۔	ہے کچکا فگار ہونے کو	جن	۱۹۰۲ء کچھول	۵۵
۶۔	عاشق دیدارِ محشر کا تنہائی ہوا	اکتوبر	۱۹۰۲ء کچھول	۵۵
۷۔	چاہیں اگر تو اپنا کر شہر دکھائیں ہم	جنوری	۱۹۰۳ء کچھول	۹۲
۸۔	کیا کہوں اپنے وطن سے میں جدا کیوں کر ہوا	فروری	۱۹۰۳ء کچھول	۵۳
۹۔	ہو گفتم ترے دم سے جمن دہرِ حرام	مئی	۱۹۰۳ء	۱۳

۵۱	اپریل ۱۹۰۳ء	۱۰۔	لڑکپن کے ہیں دن صورت کشی کی بھولی بھالی ہے
۵۳	اپریل ۱۹۰۳ء	۱۱۔	خاکہر کی آنکھ سے نہ تھا شا کرے کوئی
۵۵	اکتوبر ۱۹۰۳ء	۱۲۔	کبکوں کیا آرزو سے بیدنی مجھ کو کہاں تک ہے
۵۳	جنوری ۱۹۰۳ء	۱۳۔	جنھیں دھڑکتا تھا میں نے آسمانوں میں زمینوں میں
۵۶	جنوری ۱۹۰۳ء	۱۴۔	ترے عشق کی التجا چاہتا ہوں
۵۹	جون ۱۹۰۳ء	۱۵۔	کشادہ دست کرم جب وہ بے نیاز کرے
۶۰	ستمبر ۱۹۰۳ء	۱۶۔	نگاہ پائی ازل سے جو کھٹکے ہیں میں نے
۶۲	دسمبر ۱۹۰۳ء	۱۷۔	سختیوں کرتا ہوں دل پر غیر سے غافل ہوں میں
۵۱	مئی ۱۹۰۵ء	۱۸۔	بھٹوں نے شیر چھوڑا تو صحرا بھی چھوڑ دے
۶۳	اپریل ۱۹۰۶ء	۱۹۔	زمانہ دیکھے گا جب مرے دل سے حشر اٹھے گا کھٹکوں کا
۶۳	دسمبر ۱۹۰۶ء	۲۰۔	چمک تیری عیاں بکلی میں، آتش میں، شرارے میں
۷۱	مارچ ۱۹۰۷ء	۲۱۔	زمانہ آیا ہے بے جاہلی کا عام دیدار پار ہوگا
۵۸	مئی ۱۹۱۲ء	۲۲۔	کبھی اے حقیقت غفلت نظر آلباس مجاز میں
۳۳	فروری ۱۹۱۷ء	۲۳۔	پردہ چہرے سے اٹھا اجمن آرائی کر

منظومات :

نمبر شمار	شمارہ	محرر	نظم	صفحہ نمبر
۱۔	اپریل	۱۹۰۱ء	کوہستان ہمالہ	۳۳
۲۔	مئی	۱۹۰۱ء	محل رنجین	۳۶
۳۔	جولائی	۱۹۰۱ء	عہد غفلی	۳۸
۴۔	ستمبر	۱۹۰۱ء	مرزا غالب	۳۹
۵۔	نومبر	۱۹۰۱ء	ابو کوہسار	۳۹
۶۔	فروری	۱۹۰۲ء	غزلگان خاک سے استفاد	۴۷
۷۔	مئی	۱۹۰۲ء	خط منظوم	۴۸
۸۔	جون	۱۹۰۲ء	صدائے درد	۴۳
۹۔	جولائی	۱۹۰۲ء	ماتم پیر	۵۳
۱۰۔	اگست	۱۹۰۲ء	آلپ	۴۲
۱۱۔	دسمبر	۱۹۰۲ء	شیخ	۷۵

۱۲	دسمبر	۱۹۰۲ء	ایک آرزو	۷۸
۱۳	جنوری	۱۹۰۳ء	سہد کی لوحِ تربت	۷۳
۱۴	مئی	۱۹۰۳ء	اہل درد	۵۰
۱۵	ستمبر	۱۹۰۳ء	برگ گل	۴۶
۱۶	ستمبر	۱۹۰۳ء	انسان اور بزمِ قدرت	۴۴
۱۷	نومبر	۱۹۰۳ء	در پار بھاؤ پور	۱۴
۱۸	نومبر	۱۹۰۳ء	عشق اور موت	۴۲
۱۹	دسمبر	۱۹۰۳ء	زہد اور رندی	۴۶
۲۰	فروری	۱۹۰۴ء	طفل شیر خواہ	۴۶
۲۱	مارچ	۱۹۰۴ء	رخصت اے بزمِ جہاں	۴۲
۲۲	مئی	۱۹۰۴ء	بلے فراق	۴۵
۲۳	جولائی	۱۹۰۴ء	چاند	۴۶
۲۴	ستمبر	۱۹۰۴ء	ہلال	۴۵
۲۵	اکتوبر	۱۹۰۴ء	ہمارا دیس	۴۹
۲۶	دسمبر	۱۹۰۴ء	ہلالِ صید	۴۹
۲۷	دسمبر	۱۹۰۴ء	بچکو	۴۶
۲۸	دسمبر	۱۹۰۴ء	صبح کا ستارہ	۴۷
۲۹	جنوری	۱۹۰۵ء	دنیا	۴۰
۳۰	فروری	۱۹۰۵ء	منطقی	۸
۳۱	فروری	۱۹۰۵ء	ایک ہندوستانی لڑکے کا گیت	۴۹
۳۲	مارچ	۱۹۰۵ء	نیا شوالہ	۵۰
۳۳	اپریل	۱۹۰۵ء	دائج	۴۳
۳۴	مئی	۱۹۰۵ء	شام	۴۰
۳۵	ستمبر	۱۹۰۵ء	بچہ اور شمع	۴۹
۳۶	اکتوبر	۱۹۰۵ء	اتھارے مسافر	۴۹
۳۷	نومبر	۱۹۰۵ء	کنارِ راوی	۴۹
۳۸	جنوری	۱۹۰۶ء	محبت	۴۹
۳۹	فروری	۱۹۰۶ء	نظامِ راز	۵۳

۳۶	مارچ	۱۹۰۶ء	حسن اور زوال	۵۳
۳۶	جنوری	۱۹۰۷ء	سویا حیرتھ رام	۴۹
۳۲	فروری	۱۹۰۷ء	ایک پندہ کی فریاد	۶۰
۳۳	جون	۱۹۰۷ء	طلبائے ملی گز کے نام	۵۷
۳۳	اگست	۱۹۰۸ء	جزیرہ سسلی	۶۳
۳۵	اکتوبر	۱۹۰۸ء	پیام عشق	۵۸
۳۶	دسمبر	۱۹۰۸ء	عبدالقادر کے نام	۶۶
۷۷	اپریل	۱۹۰۹ء	پادشاه اسلام	۵۷
۳۸	جولائی	۱۹۰۹ء	ستارہ	۶۱
۳۹	جون	۱۹۰۹ء	دوستارے	۶۵
۵۰	اگست	۱۹۱۰ء	شکر یہ	۲
۵۱	جون	۱۹۱۰ء	گورستان شاہی	۳
۵۲	جولائی	۱۹۱۰ء	فلسفہ	۵۵
۵۳	مئی	۱۹۱۱ء	قطعہ	۵۷
۵۳	جون	۱۹۱۱ء	ٹکڑا	۶۰
۵۵	اکتوبر	۱۹۱۱ء	نور شولہ پال عید	۴۷
۵۶	اکتوبر	۱۹۱۱ء	عندلیب جہاز کی نذر	۴۹
۵۷	جنوری	۱۹۱۲ء	دعا	۶۰
۵۸	جنوری	۱۹۱۲ء	نویسہ	۶۶
۵۹	مئی	۱۹۱۲ء	پیام سرور	۵۳
۶۰	جون	۱۹۱۲ء	نوائے غم	۵۳
۶۱	فروری	۱۹۱۶ء	خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا	۵۵
۶۲	اپریل	۱۹۱۷ء	ایکسپیر	۴۳
۶۳	نومبر	۱۹۵۰ء	ہسپانیہ	۴۰

ترجمہ:

۱۔ جنوری ۱۹۰۴ء دل شمع صفت عشق سے ہونور سراپا

(ترجمہ از ڈاکٹر ابرار بخش عبدالمغفور خان)

۲۔	جولائی ۱۹۰۵ء	ایک پرندہ اور چنگو (ماخوذ از انگریزی)	۵۲
۳۔	جنوری ۱۹۰۵ء	سپاس بناب اصغر	۴۷

### فارسی غزل:

- ۱۔ ۱۰ اکتوبر ۱۹۲۶ء پہلا زمان سلطان جبرے دہم زمانے ۳۳ (۹)

مسخون میں چھپنے والے اقبال کے اس شعری سرمایے کا مطالعہ اس لحاظ سے دل چسپی کا حامل ہے کہ بعد میں اقبال نے اپنے اس کلام میں خاصی ترمیم و تصحیح کی۔ عابدہ سلطانہ سوزگشتی ہیں:-

”مسخون کے پرانے شماروں کا اگر ہم مطالعہ کریں تو ہمیں اقبال سے متعلق متعدد ذیل نوعیت کا مواد ملتا ہے۔

- ۱۔ اقبال کی وہ نظمیں جو ان کے مجموعے میں شامل نہیں۔
- ۲۔ اقبال کی وہ نظمیں جو ترمیم و اصلاح کے بعد ہانگ درا میں شامل کی گئیں اور جن کے بعض اشعار کو علامہ اقبال نے حذف کر دیا۔
- ۳۔ اقبال کی نثری تحریریں۔
- ۴۔ شیخ عبدالقادر کے اداری شذرات۔
- ۵۔ اقبال سے متعلق دوسروں کے مضامین نظم و نثر“ (۱۰)

مترکب یا منسوخ نکلوں، اشعار اور غزلوں کے حوالے سے پہلا پھر پور مطالعہ سید عبدالواحد مصطفیٰ نے ۱۹۵۲ء میں کیا۔ (۱۱) جن پر ترمیم و اضافہ محمد عبداللہ قریشی نے ۱۹۶۶ء میں اشاعت دوم میں کیا۔ (۱۲)

۱۹۵۹ء میں غلام رسول مہر اور صادق علی دلاوری نے سرور و ولقت کے نام سے علامہ اقبال کا وہ کلام جو ان کے ترتیب دیے ہوئے کسی مجموعے میں شامل نہ ہوا تھا ترتیب دیا۔ (۱۳) ان دونوں کتابوں سے اقبال کی اس کلام کی واضح نشان دہی ہو جاتی ہے جو مسخون میں چھپا اور پھر یا تو ہانگ درا کی نشت نہ بنایا پھر ترمیم و اصلاح کر کے شامل کیا گیا تھا۔ اس مطالعہ کی بنیاد پر فاکز کیا ان چند نے ۱۹۸۸ء میں ابتدائی کلام اقبال یہ ترتیب دے و سال ترتیب دیا۔ (۱۴) اس میں مسخون میں چھپنے والا وہ کلام اقبال جو بعد میں منسوخ یا مترکب ہوا یا ترمیم شدہ کلام کی نشان دہی کی گئی ہے۔ ۱۹۷۷ء میں وفاقی گورنمنٹ اردو کالج کراچی کے مجلے برگ گل میں اسی حوالے سے دو مضامین چھپے جو اقبال اور مسخون کے تعلق کو واضح کرتے ہیں۔ پہلا مسخون سید مرتضیٰ حسین فاضل بھٹوی کا ”اقبال کے کچھ مترکب اشعار“ (۱۵) اور دوسرا عابدہ سلطانہ سوز کا ”اقبال اور غزل“ ہے۔ (۱۶) ان مطالعات میں اقبال کا مسخون میں چھپنے والے کلام اور پھر بعد میں مجموعے میں چھپنے والے کلام کا موازنہ اور تجزیہ کیا گیا ہے۔ یہ مطالعہ بہت دل چسپ ثابت ہو سکتا ہے۔ شفا اپریل ۱۹۰۱ء کے مسخون میں شائع ہونے والی اقبال کی نظم ”کوہستان ہالہ“ ہانگ درا میں ”ہالہ“ کے عنوان سے شائع ہوئی۔ جب یہ نظم پہلی مرتبہ شائع ہوئی تو اس کے بارہ بند تھے۔ ہانگ

درا کی ترمیم کے وقت اس کے بعض بند حذف ہو گئے بعض میں کچھ ترمیم ہوئی اور بعض مصرعے آگے پیچھے کر دیے گئے۔ سرود رفتہ اور باقیات اقبال میں منسوخ اشعار دیے گئے ہیں لیکن ذیل میں ایک بند ترمیم کے حوالے سے پیش کیا جا رہا ہے۔

نظم ہمارا کا ایک بند معجزہ ۱۹۰۱ء اپریل میں یوں شائع ہوا:

نہر چلتی ہے سرود و خاموشی گاتی ہوئی      آنسو سا شاہد قدرت کو دکھلاتی ہوئی  
کوڑ و تسنیم کی مانند لڑاتی ہوئی      تار کرتی ہے فراز راہ سے جاتی ہوئی (۱۷۱)

ہالنگ درا میں یہ بند یوں چھپا:

آتی ہے غدی فراز کوہ سے گاتی ہوئی      کوڑ و تسنیم کی موجوں کو شرماتی ہوئی  
آنسو سا شاہد قدرت کو دکھلاتی ہوئی      سبک رو سے گاہ بختی، گاہ نگرانی ہوئی (۱۷۲)

غلام رسول میر اس بند میں کی جانے والی ترمیم کے حوالے سے لکھتے ہیں:-

”شعر کا معمولی سا بھی ذوق رکھنے والے شخص پہ ایک نظر واضح ہو جائے گا کہ اس جزوی ترمیم نے بند کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ شاعر ہمارے پہلا کے مختلف مناظر کی تصویریں کھینچ رہا ہے۔ اس سلسلے میں اس نے غدی کا منظر بھی پیش کیا اور معلوم ہے کہ غدی پہلا کا ایک عام منظر ہے۔ بلند چوٹیوں سے چشموں یا برف کا پانی بہہ بہہ کر ٹھیب میں جمع ہوتا ہے اور آپ رواں کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس سے پہلے شاعر ہادل اور ہوا کے نقشے پیش کر چکا ہے۔ پھر کہتا ہے غدی کو دیکھو، یہ کتنی پاکیزہ، منطقی اور خوش منظر ہے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کوڑ و تسنیم کی موجوں بھی اس کے حسن و خوبی کو دیکھ کر عرق حرق ہو رہی ہیں۔ پھر اس پانی میں قدرت کی ہر شے منکسر ہے۔ سورج، چاند اور تارے، بلند پہاڑوں کی چوٹیاں، چڑھ اور دیوہار کی قطاریں، رنگ برنگ پھول، سب کی تصویریں اس میں نظر آتی ہیں۔ گویا یہ غدی نہیں ایک عکسی آئینہ ہے جو شاہد قدرت کو دکھایا جا رہا ہے۔ پھر اس کی روانی کے اعلاز کا اعلازہ کرو۔ چون کہ اس کے پانی میں دریا کا سا زور نہیں مل کہ یہ ابھی جاری ہوئی ہے، اس لیے پھر راستے میں آجاتے ہیں تو کبھی ان سے پہلو بجاتی ہوئی لگ جاتی ہے اور کبھی ہی میں آتا ہے تو کسی سے گرا بھی جاتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کی منظر کشی شاعری میں مجھ و لٹائی سے کم نہیں کہ جو کچھ پیش کیا جا رہا ہے حدود، سادہ، طبعی اور قوی ہے، ساتھ ہی حد درجہ دل کش اور دلآویز بھی ہے۔“ (۱۷۳)

ڈاکٹر امتیاز ندیم نے اپنے بی ایچ ڈی کے مقالہ مطالعے میں جو معجزہ کے اشعار پر مشتمل ہے، بہت سارے کلام اقبال کی نشان دہی نہیں کی ہے۔ غزلیات اقبال کا اشارہ صفحہ ۲۲۲ تا ۲۲۵ موجود ہے۔ (۱۷۴) مگر اس میں سورج ذیل غزلیں شامل نہیں ہیں:

نمبر شمار	مصرع اولیٰ	شمارہ	غزلوں	صفحہ نمبر
۱۔	کوئی یوں گیا ہے ادھر سے نکل کر	جون	۱۹۰۱ء	۴۷
۲۔	محبت کو دولت بڑی جانتے ہیں	جولائی	۱۹۰۱ء	۴۵
۳۔	لاؤں وہ جتنے کہیں سے آشیانے کے لیے	نومبر	۱۹۰۲ء	۴۵
۴۔	دل کی بستی عجیب بستی ہے	مارچ	۱۹۰۲ء	۴۶
۵۔	ہے کیجا نگار ہونے کو	جون	۱۹۰۲ء	۵۵
۶۔	عاشق دیدار محشر کا قناتی ہو	اکتوبر	۱۹۰۲ء	۵۵
۷۔	کیا کہوں اپنے وطن سے میں ہدا کیوں کر ہوا	فروری	۱۹۰۲ء	۵۳

درج بالا تمام غزلیں معجزوں کے عنوان ”پگھول“ کے تحت شائع ہوئی تھیں اور ڈاکٹر امتیاز عدیم نے اسے اپنے اشاریے کا حصہ بنانا گوارا نہیں کیا جب کہ اقبال شکاری کے حوالے سے یہ کلام بہت اہم تھا۔ اسی طرح امتیاز عدیم کے اشاریے میں اقبال کی نظم ”طلبائے علی گڑھ“ کے نام کے حوالے سے لکھا گیا کہ یہ مئی ۱۹۰۷ء میں معجزوں میں لکھی جب کہ اس کا ماہ اشاعت جون ۱۹۰۷ء ہے۔ اقبال کی ایک اور نظم ”بزمہ سلی“ کا ماہ اشاعت بھی اس مقالے میں جولائی ۱۹۰۸ء درج ہے جب کہ درست ماہ اگست ۱۹۰۸ء ہے۔<sup>(۸)</sup> معجزوں جنوری ۱۹۰۳ء میں ڈاک کے کلام کے منظم تر بنے کو بھی امتیاز عدیم نے اشاریے میں شامل نہیں کیا ہے جو اقبال نے عبدالغفور خاں کی فرمائش پر کیا تھا۔

منسوخ کلام اقبال کے ضمن میں دسمبر ۱۹۰۳ء کے معجزوں میں چھپنے والی اقبال کی نظم ”بدل مید“<sup>(۹)</sup> کے علاوہ درج ذیل کلام بعد میں اقبال نے منسوخ کر دیا اور کسی مجموعے میں شامل نہیں کیا:

نمبر شمار	مصرع اولیٰ / نظم	شمارہ	غزلوں
۱۔	غزل: محبت کو دولت بڑی جانتے ہیں	جولائی	۱۹۰۱ء
۲۔	غزل: دل کی بستی عجیب بستی ہے	مارچ	۱۹۰۲ء
۳۔	غزل: ہے کیجا نگار ہونے کو	جون	۱۹۰۲ء
۴۔	نظم: ماتم بہر	جولائی	۱۹۰۲ء
۵۔	غزل: عاشق دیدار محشر کا قناتی ہوا	اکتوبر	۱۹۰۲ء
۶۔	غزل: عمر چاہیں گراپنا کر شہ دکھائیں ہم	جنوری	۱۹۰۳ء
۷۔	غزل: لڑکیوں کے ہیں دن، صورت کسی کی بھولی بھالی ہے	اپریل	۱۹۰۳ء
۸۔	غزل: ہو گشت ترے دم سے چمن و بہر تمام	مئی	۱۹۰۳ء (۱۳)
۹۔	دو غزل: اہل درد	مئی	۱۹۰۳ء



- ۱۰۔ نظم: برگ گل ستمبر ۱۹۰۳ء
- ۱۱۔ قصیدہ: تجنیت اور بار بہاول پور نومبر ۱۹۰۲ء
- ۱۲۔ طلبہ علی گڑھ کالج کے نام (منسوخ متن) جون ۱۹۰۷ء

اقبال اور مخزن کا تعلق دراصل اقبال اور شیخ عبدالقادر کا تعلق تھا۔ اقبال نے اس وقت تک مخزن میں باقاعدگی سے لکھا جب تک شیخ عبدالقادر مخزن سے براہ راست شکستہ رہے اور یہ دور تقریباً ۱۹۱۲ء تک کا بنتا ہے۔ اگرچہ اس کے بعد بھی اقبال مخزن میں چھپے لیکن وہ ایک آدھ چیز ہی تھی۔ یہ شیخ عبدالقادر کی شخصیت کا اعجاز تھا جس نے اقبال کے حکام اور پیغام کو عام کیا۔ محمد حنیف شاہد سر شیخ عبدالقادر اور سر شیخ محمد اقبال کو "شیخین پنجاب" کے نام سے منسوب کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"یہ ایک ناقابل تردید حقیقت ہے کہ ڈاکٹر سر شیخ محمد اقبال اور سر عبدالقادر جیسی ہستیوں کا جس وقت ظہور ہوا اس وقت "افق خاور" پر غلٹ چھائی ہوئی تھی۔ خوش قسمتی سے ان کے دل میں قوم کا درد تھا اور یہی "درد" انہیں بزم میں شعلہ نوائی سے اجالا کرنے پر آمادہ اور سرگرم عمل رکھتا تھا۔ پوری دنیا جانتی ہے کہ وہ "بزم کہ عالم" میں شمع کی طرح تھے، خود جلے اور اپنی لو سے "دیۃ انبیاء" بنا کر دیے۔"

"شیخین پنجاب" کی ملی، ادبی، تہذیبی، سیاسی اور ملکی خدمات سب پر سورج کی طرح روشن ہیں۔" (۱۳)

محمد حنیف شاہد کا اشارہ اقبال کی نظم "عبدالقادر کے نام" کی طرف ہے جو دسمبر ۱۹۰۸ء کے مخزن میں چھپی اور بعد میں ہانگ درا میں بھی شامل ہوئی۔ اس نظم میں اقبال نے سر عبدالقادر کے بارے میں لکھا ہے:

شمع کی طرح تجیں بزم کہ عالم میں  
خود جلیں، دیۃ انبیاء کو چرا کر دیں

یہ بات خود علامہ اقبال کے حلق بھی کہی جاسکتی ہے۔ گویا "شیخین پنجاب" دونوں کی زندگی شمع کی مانند تھی خود جل کر غیروں کو روشنی دی۔

حوالے و حواشی:

- ۱۔ گوہر نوشانی، لاہور میں اردو شاعری کی روایت، لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۱ء، ص ۶۶
- ۲۔ شیخ عبدالقادر، مخزن اور بزم کا آغاز مشمولہ مخزن لاہور: جلد نمبر ۱، شمارہ ۱، جنوری ۱۹۳۹ء، ص ۵
- ۳۔ شیخ عبدالقادر، دیباچہ مشمولہ ہانگ درا ۱۹ محمد اقبال، لاہور: شیخ نظام علی ایڈیٹرز پبلیشرز، ۱۹۷۶ء، ص ۱۳-۱۱

- ۳۔ گیان چند، اردتانی، کلام اقبال پر ترتیب مد و سال، مید آباد، اردو ریسرچ سینٹر، ۱۹۸۸ء، ص ۳۶
- ۵۔ سید عبدالرشید صاحب، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء، ص ۲۹۳
- ۶۔ مشمولہ مخزن لاہور، جلد ۱، شمارہ ۱، اپریل ۱۹۰۱ء، ص ۳۳
- ۷۔ محمد خان اشرف، رومالویت اور اردو ادب میں رومالوی تحریک، لاہور: المودارہ پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء، ص ۱۲۹
- ۸۔ محمد حنیف شاہد (مترجم)، نذر اقبال (مرشد القادری کے مضامین، مقالات، مقدمات اور مکاتیب کا مجموعہ)، لاہور: مکتبہ اقبال، ۲۰۰۰ء، ص ۱۰
- ۹۔ اقبال کے اس شعری سرمایے کی تفصیل برآمدت مست مخزن کے شماروں سے حاصل کی گئی ہے لیکن اس فراہمی میں امتیاز عدم کے مرتبہ مخزن کے اشارے "ماہنامہ مخزن: اشارہ اور ادبی خدمات" سے موازنہ بھی کیا گیا ہے۔
- ۱۰۔ عابدہ سلطانہ سوز، "اقبال اور مخزن" مشمولہ برگ گل، (دیر الٹی: امتیاز حسین ملتی)، اقبال نمبر، کراچی: وفاقی گورنمنٹ اردو کالج، ۱۹۷۷ء، ص ۳۸۶
- ۱۱۔ سید عبدالوہید میمنی، مبالغیات اقبال، کراچی: مجلس اقبال، ۱۹۵۲ء
- ۱۲۔ سید عبدالوہید میمنی، مبالغیات اقبال، ترتیب و اضافہ محمد عبدالرشید قریشی، لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۶۶ء
- ۱۳۔ غلام رسول میر اور صادق علی دلاوری، سرور وقتہ، لاہور: کتاب منزل، ۱۹۵۹ء
- ۱۴۔ گیان چند، اردتانی، کلام اقبال بہ ترتیب مد و سال، مید آباد، اردو ریسرچ سینٹر، ۱۹۸۸ء
- ۱۵۔ مرتضیٰ حسین، قاضی کشمیری، "اقبال کے کچھ متروک اشعار" مشمولہ برگ گل، (دیر الٹی: امتیاز حسین ملتی)، اقبال نمبر، کراچی: وفاقی گورنمنٹ اردو کالج، ۱۹۷۷ء، ص ۳۰۳ تا ۳۷۸
- ۱۶۔ عابدہ سلطانہ سوز، اقبال اور مخزن، محولہ بالا، ص ۳۸۶ تا ۳۹۴
- ۱۷۔ محمد اقبال، کوہستان، ناول، مشمولہ مخزن لاہور، جلد ۱، شمارہ ۱، اپریل ۱۹۰۱ء، ص ۳۳
- ۱۸۔ محمد اقبال، ناول، مشمولہ ہانگ ورا، محولہ بالا، ص ۳۳
- ۱۹۔ غلام رسول میر، سرور وقتہ، محولہ بالا، ص ۳۰
- ۲۰۔ امتیاز عدم، سامان نامہ مخزن اشارہ اور ادبی خدمات، مکتبہ پنجن، مصطفیٰ، ۲۰۰۷ء، ص ۳۵-۳۳۳
- ۲۱۔ ایڈس، ص ۳۰۳-۳۰۴
- ۲۲۔ "بال عید اصل میں اقبال کی نظم "تجیم کا خطاب بال عید سے" کا پہلا بند تھا۔ یہ نظم اقبال نے انجمن حمایت اسلام لاہور کے سولہویں سالانہ اجلاس منعقدہ ۱۹۰۱ء میں چڑھی تھی۔ بحوالہ اقبال اور انجمن حمایت اسلام از محمد حنیف شاہد، لاہور: کتب خانہ انجمن حمایت اسلام، ۱۹۷۶ء، ص ۷۳۔ مخزن میں یہ نظم سید نذیر حسین نے ارسال کی تھی، جن کا نام نظم کے پیچے دائیں کونے میں درج ہے جب کہ دائیں کونے میں اقبال کا نام ہے۔
- ۲۳۔ مخزن مئی ۱۹۰۳ء میں ہے اس قول کے درج ذیل پانچ اشعار درج ہوئے تھے۔

ہو گفت ترے دم سے بچن دیر تمام      میر اس بارش کی کر باد سحر کی صورت  
نام روشن تو رہے مر ہو گو برقی ظلام      زندگی چاہے دنیا میں شر کی صورت

یہ تو اتنا دے موزن کہ تری آنکھوں سے      کیا مروت بھی گئی خواب مہر کی صورت  
جوش زن بحر محبت تھا مگر دل اپنا      صاف نکلا نغمہ دیدہ تر کی صورت  
لطف چپ آتا ہے اقبال غن گوئی کا      شعر نکلے صدف دل سے گہر کی صورت

یہ اشعار سید محمد تقی نے ارسال کیے تھے جن کا نام اقبال کے مٹراوی نزل کے نیچے چھپا ہے۔ ص ۱۳۔ سید محمد الہود یحییٰ نے ہالکبات اقبالیہ میں ۱۹ اشعار دیے کہ محض ۱۹۰۳ء میں شائع ہوئے تھے چپ کہ یہ صرف پانچ اشعار تھے۔ چپ کہ باقیات میں ”دیگر“ کے عنوان کے تحت آٹھ مزید اشعار بھی دیے ہیں جن کا ملاحظہ درج نہیں۔ بحوالہ بالا ص ۴۱۴۔ تا ۴۱۹۔ گیان چند نے اس پر شک کا اظہار کیا ہے لیکن محض کا ذکر وہ شمارہ میں نہ ہونے پر وہ بھی محض میں شائع شدہ اشعار کا نہیں تا سکے۔ ابتدائی کلام اقبالیہ بحوالہ بالا ص ۴۰۲۔

۲۳۔ محمد حنیف شاہد، نذر اقبالیہ، بحوالہ بالا ص ۵



## اُردو اِملّا — چند نئے پُرانے مباحث

ڈاکٹر ایوب ندیم

### Abstract:

The Language, we all know, is a collection of sounds which are denoted through symbols in the form of letters. The case of Urdu Language is fundamentally different from the others as firstly the number of its letters is greater than the other Languages and secondly the process of word formation is by and large dependent on the punctuation marks. This poses difficulties of the written as well as the spoken components. This also adds to the problems of distinction in heard and written synonyms and homophones of the Urdu Language. Moreover, many of the words look Similar but their connotations change with the change of punctuation marks, especially the numerous words borrowed from Persian and Arabic give problems of pronunciation.

The research article under discussion deals with the issues that hinder the accurate dictation of the Urdu Language. The article contains proposals to rectify this problem but the question of Urdu having a definite script of its own still remains unanswered.

یہ بات طے ہے کہ ہر زبان مختلف آوازوں کا مجموعہ ہوتی ہے، چنانچہ ان آوازوں کو اپنی تحریری صورت میں لانے کے لیے مختلف علامتیں اور نشانات وضع کیے جاتے ہیں، جنہیں حرف یا حروف کا نام دیا جاتا ہے۔ گویا آوازی کی جسمانی صورت حرف کہلاتی ہے۔ انہی حروف سے زبان کا رسم خط تشکیل پاتا ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

”رسم الخط سے مراد وہ نقوش و علامات ہیں جنہیں حروف کا نام دیا جاتا ہے اور جن کی مدد سے کسی

بھی زبان کی تحریری صورت متعین ہوتی ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ زبان کی تحریری صورت کا نام رسم الخط ہے۔ (۱۰)

بعض ناقدین نے رسم خط اور اِطلا کو قریب قریب ایک ہی مفہوم میں استعمال کیا ہے، لیکن حقیقت میں رسم خط وہ بنیادی عنصر ہے، جس سے اِطلا تشکیل پاتی ہے۔ رشید حسن خان اس فرق کو واضح کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

”اِطلا اور رسم خط دو چیزیں ہیں۔ کسی لفظ کو ٹھیک ٹھیک لکھا جائے، یعنی اس لفظ میں جتنے حرف آنا چاہئیں اور جس ترتیب سے آنا چاہئیں، اُسی طرح آئے ہوں اور ان حرفوں کے جوڑ بند بھی ٹھیک ہوں تو کہا جائے گا اس لفظ کا اِطلا درست ہے اور اگر اس کے خلاف ہوگا تو کہا جائے گا کہ اِطلا غلط ہے۔ جو طریقہ ان حرفوں کو لکھنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے وہ رسم خط کہلاتا ہے۔ اِطلا اور رسم خط میں وہی نسبت ہے کہ جو خط بنوئی میں اور اس کے رنگ اور خوش نو میں ہوتی ہے۔ بنوئی نہ ہو تو رنگ کا وجود متعین ہو جائے گا، خوش نو کو لکھنا نہ ملے گا۔“ (۱۱)

گویا لفظ میں حرفوں کی صحیح ترتیب سے ہی لفظ کی صورت پزیر ہوتی ہے۔ رسم خط اور اِطلا کا یہی تعلق اس قدر گہرا ہے کہ ایک کے بغیر دوسرے کا وجود برقرار نہیں رہ سکتا۔ لہذا یہ بات استدلال اور تحقیق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ رسم خط کے بغیر اِطلا کا وجود ممکن ہی نہیں۔

رسم خط عام طور پر اپنے علاقے کی تہذیب و ثقافت کا آئینہ دار ہوتا ہے، کیوں کہ وہاں کے رہنے والے اپنی ضروریات کے مطابق اس رسم خط کو ایجاد کرتے ہیں۔ چوں کہ اردو کا رسم خط عربی ہے، جو فارسی سے ہوتا ہوا اردو تک پہنچا، چنانچہ اس میں عربی کے بعد فارسی حروف کا بھی اضافہ ہوا اور پھر ہندوستان کی بعض مقامی زبانوں کے حروف بھی اس میں شامل ہو گئے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر گوپی چند رنگ کا موقف ہے:

”اردو ایک آزاد آریائی زبان ہے اور اس کا نظام دوسری زبانوں سے جداگانہ رسم خط اگرچہ عربی اور فارسی سے لیا گیا، لیکن آریائی مزاج کا ساتھ دینے کے لیے اس میں کچھ تبدیلیاں بھی کی گئیں۔۔۔۔۔ ہند آریائی زبانوں کے صوتی اعتبارات دوسری زبانوں سے بالکل الگ ہیں۔“ (۱۲)

گوپی چند رنگ نے ہند آریائی زبانوں کی امتیازی آوازوں کے حوالے سے ذات، ڈ، بھ، ڈھ، تھ، ڈھ، کھ، جھ اور دھ وغیرہ کی مثالیں دی ہیں، جو بلاشبہ عربی اور فارسی میں نہیں ہیں، بل کہ ہندوستان کی مقامی زبانوں سے اردو میں آئیں، چنانچہ ان آوازوں کو تحریری صورت دینے کے لیے نئے حروف وضع کرنا پڑے، جس سے اردو حروف چنگی میں مزید اضافہ ہوا۔ اردو زبان کو عربی اور فارسی حروف کے بعد ہند آریائی زبانوں کی اصوات بھی اپنے دامن میں سمیٹا لیں۔ اردو حروف کی اس کثرت کے حوالے سے فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

”لغات صوت اردو رسم الخط میں حروف چنگی یعنی ا، ب، ت، ث وغیرہ کی تعداد پچاس ۵۰ ہے۔ اگر عربی میں یہ صرف چھتیس ۶۶ ہیں، ہندی یعنی ناگری رسم الخط میں ان کی تعداد پانچیس ۵۵

ہے، عربی میں انتیس ۲۹ اور فارسی میں پچیس ۲۵ ہے۔ یہ حروف بھی چوں کہ ان زبانوں میں استعمال ہونے والی آوازوں کی تعداد کا تعین کرتے ہیں، اس لیے آسانی سے کہہ سکتے ہیں کہ اردو زبان میں آوازوں کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔<sup>(۴)</sup>

آوازوں کی یہ وسعت جہاں ہمارے بعض ناقدین کی نظر میں اردو کے لیے بڑا امتیاز ہے، وہاں یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ یہ وسعت اردو الفاظ کے لیے بہت سے مسائل کا باعث بنی ہے، جس سے اردو الفاظ کے مبتدی کو مختلف قسم کی مشکلات درپیش آتی ہیں، لہذا ان مشکلات کو ایک نظر دیکھنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

۱۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ لفظ حروف کا مجموعہ ہوتا ہے اور اردو کے الٹائی نظام میں حروف ملا کر لکھے جاتے ہیں، جن کی شکلیں بدلتی رہتی ہیں۔ کبھی یہ لفظ آدھے اور کبھی صرف ان کا چہرہ نظر آتا ہے، جو نقطوں اور خوشوں کی مدد سے پہچانے جاتے ہیں۔ ایسے لفظوں میں نقطے عام طور پر آگے پیچھے ہو جاتے ہیں، جس سے لفظ ہی بدل جاتا ہے۔ جیسے ایک نقطہ ”محرم“ سے ”مہرم“ بنا دیتا ہے۔ اسی طرح نقطہ شکست یا نقطہ تھکیت جو موماً مملوط یا تھکوں کے نقطوں میں استعمال ہوتا ہے، اُس میں نقطے کم ہی لکھے جاتے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ نقطوں کے بغیر جو الفاظ تحریر میں آتے ہیں، اُن کے مطالعہ میں بہت دشواری پیش آتی ہے۔ اس صورت حال سے متعلق کیا ان چند نکات ہیں:

”اس میں بہت سے حروف کا تعین محض نقطوں سے ہوتا ہے، کاتب نقطہ لگانے میں صحت نہیں برتتا۔ دو جگہ شورش یا دھماکے کے ساتھ نقطے نہیں لکھتا، بل کہ دو گھ لگتا ہے۔ دو پرے نقطے نہیں لگاتا اور اس میں کسی اصول کی پابندی نہیں کرتا۔۔۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے قاضی عبدالودود سے لے کر ایک مثال درج کی ہے کہ ڈاکٹر زور نے تذکرہ خطوط اردو جلد ۲ میں کیا بات جعفر زلی کے تعارف میں لکھا ہے کہ اس میں شاہ خاتم کی تھ ہے۔ قاضی صاحب نے معلوم کیا کہ یہ کسی عورت شاہ خاتم کی تھ ہے۔“<sup>(۵)</sup>

ایسی اور بھی کئی مثالیں دی جا سکتی ہیں، جن میں نقطوں کے ادھر سے ادھر ہونے کے باعث لفظ ہی بدل گیا اور جب لفظ بدلنا ہے تو سنی بھی تبدیل ہو جاتے ہیں۔

۲۔ اردو زبان میں تراکیب لکھنے کا دواج عام ہے، جو زیادہ تر فارسی سے اردو میں آئی ہے۔ دو، تین یا چار الفاظ پر مشتمل تراکیب کو عموماً زیر ( ) کی علامت سے لایا جاتا ہے۔ یہ علامت ”یے“ کی آواز دیتی ہے، جس سے ان تراکیب کی سماعت اور تحریر میں فرق آ جاتا ہے۔ لہذا ترکیب : ترکیب سابق ہو، ترکیب لاحق یا ترکیب طرفین، اُس کے الفاظ میں دشواری پیش آتی ہے۔

۳۔ اردو کا رسم خط ہی عربی نہیں، اس میں بہت سے عربی کے الفاظ بھی شامل ہیں، جنہیں عربی کے انداز میں ہی لکھا جاتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

الف۔ عربی کے ایسے الفاظ جنہیں الف مکسورہ کے ساتھ لکھا جاتا ہے، جیسے دمن، اخلق اور اسی طرح کے دوسرے الفاظ۔



وسط کے بعد ملا۔ اس سے پہلے ک۔ گ میں کوئی تفریق تھی۔ (۷)

۶۔ اردو والا کا ایک اور اہم مسئلہ ہم صوت الفاظ کا ہے، یعنی ایک آواز کے لیے دو، تین اور کہیں چار چار حروف ہیں، جس سے اردو سیکھنے والا اس تذبذب کا شکار ہو جاتا ہے کہ ایک آواز کو کس حرف سے واضح کیا جائے۔ ان ہم صوت حروف کو ہم درج ذیل زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں:-

(i) ا، ع، و۔

(ii) ت، ط۔

(iii) ث، س، ص۔

(iv) ذ، ز، ض، ظ۔

(v) ح، ہ۔

(vi) ق، ک۔

(vii) گ، ے۔

(i) ا، ع، و کو دیکھیے، جتنیوں کی آواز قریب قریب یکساں ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ الف کی آواز کو کس حرف سے ظاہر کیا جائے؟ الف (ا) سے، عین (ع) سے یا ہمزہ (ہ) سے؟

(ii) اردو میں ت اور ط کے لیے بھی قریباً ایک ہی آواز نکالی جاتی ہے اور اردو میں جو حرف زیادہ مستعمل ہے، وہ ”ت“ ہے۔ یہ یاد رکھنا خاصا دشوار ہے کہ کون سا لفظ ”ط“ سے لکھا جائے اور کون سا ”ت“ سے، جس سے لفظ کے اصل معنی پر قرار دیں۔

(iii) ث، س اور ص بظاہر تین حرف ہیں اور اردو کے موجودہ املا کی نظام میں استعمال بھی ہوتے ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کی آواز ایک ہی ہے، جو ”س“ سے زیادہ قریب ہے۔ ایسا لفظ جس میں ”س“ کی آواز ہو، اسے کھینچتے وقت یہ فیصلہ کرنا مشکل ہوتا ہے کہ اس آواز کو کس علامت سے ظاہر کیا جائے۔ کہاں ”س“ لکھا جائے۔ کہاں ”س“ اور کہاں ”ث“؟ یہ احتیاط اس لیے بھی ضروری ہے کہ حرف کے بدلنے سے لفظ بدل جاتا ہے اور لفظ بدلنے سے معانی تبدیل ہو جاتے ہیں۔

(iv) یہی معاملہ، ذ، ز، ض اور ظ کا ہے، جس کی غالب آواز ”ذ“ ہے۔ ایسے ہم صوت حروف کی وجہ سے جہاں املا کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے، وہاں معنی کا مسئلہ بھی عین صورت اختیار کر لیتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک لفظ ہے گزراش۔ یہ لفظ ”ز“ سے لکھا جائے تو اس کا مطلب ہے ”درخواست“ اور اگر یہ ”ذ“ سے لکھا جائے تو اس کا ملبوم ہے ”چھوڑنا“۔ اب دیکھیے کہ ”ذ“ اور ”ز“ کی وجہ سے دو الگ الگ لفظ وجود میں آتے ہیں، جن کے معانی یکسر مختلف ہیں۔ اس ضمن میں ایک اور مثال ملاحظہ ہو: ایک لفظ ہے ”آذر“ اور ایک ہے ”آذر“۔ دونوں لفظوں کی آواز ایک ہی ہے، لیکن پہلے لفظ کے معنی ”آگ“ ہیں اور دوسرا لفظ حضرت ابراہیم کے والد کا نام تھا۔ اردو لکھنے والے کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ ایک ہی آواز والے دو یا دو سے زائد حروف کو کس حرف



سے تحریر کرے۔

(v) جہاں ہائے مَلُوْظ، ہائے مَخْفٰی اور ہائے مَلُوْط میں امتیاز کرنا دشوار ہے، وہاں ”ح“ اور ”و“ کی آواز میں امتیاز کرنا بھی مشکل ہے، لیکن ایک لفظ ”ح“ سے لکھا جاتا ہے تو دوسرا ”و“ سے۔ ”و“ سے ”ہوش“ بنتا ہے اور ”ح“ سے ”حواس“۔ لیکن سننے میں دونوں کی آواز ایک ہی ہے۔

اب آئیے ہائے مَلُوْظ اور ہائے مَخْفٰی کی طرف۔ ہائے مَلُوْظ تو لفظ میں نظر آتا ہے۔ جیسے وہ، باہ اور بہت وغیرہ کے الفاظ لیکن ہائے مَخْفٰی کی آواز لفظ میں موجود نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر آسید اور خانہ کے الفاظ ملاحظہ ہوں، دونوں لفظوں کے آخر میں ہائے مَخْفٰی ہے، لیکن اُن کی آواز موجود نہیں، اس لگتا ہے جیسے آخر میں الف کی آواز ہے۔ ہائے مَلُوْط پسے ہم دو چشمی ”ھے“ بھی کہتے ہیں، اس کا معاملہ ہائے مَلُوْظ اور ہائے مَخْفٰی سے بھی پیچیدہ ہے۔ ایک ہی آواز پیدا کرنے والے الفاظ کو بعض اوقات ہائے مَلُوْظ اور بعض اوقات ہائے مَلُوْط کے ساتھ لکھا جاتا ہے، حال اُن کہ اس سے نہ صرف تلفظ میں فرق آتا ہے، بل کہ معانی بھی یکسر تبدیل ہو جاتے ہیں۔ جیسے گہر اور گھر۔ اسی طرح اگر ہائے مَلُوْظ کے ساتھ ”دہر“ لکھا جائے تو مطلب ہم ہے زمانہ۔ لیکن اگر ہائے مَلُوْط سے لکھا جائے تو لفظ ”دھر“ بنتا ہے، یعنی دھرتی سے دھر۔ اس بات کا عموماً خیال نہیں رکھا جاتا کہ ہائے مَلُوْظ (و) لکھا جائے یا ہائے مَلُوْط (ح)۔ آج بھی بہت سے لوگ ”ھے“ کو ”ھے“ لکھتے ہیں۔

(vi) ق اور ک کی آواز بھی ایک ہے، مثال کے طور پر قابل ”ق“ سے لکھا جاتا ہے اور کابل ”ک“ سے، حال اُن کہ بولنے میں دونوں ”کاف“ ہم صوت ہیں۔

ب۔ اب آئیے ”ئی“ اور ”یے“ کی طرف۔ اردو میں یہ دو حروف جھگی ہیں۔ یائے معروف اور یائے مجہول۔ لفظ کے آخر میں آئیں تو ان کو الگ الگ لفظوں میں لکھا جاسکتا ہے جیسے: ”دیکھی“ اور ”دیکھے“ لیکن جب ”ئی“ اور ”یے“ لفظ کے اندر استعمال ہوں، تو ان میں کوئی فرق نہیں رہتا۔ جیسے ایمان، ایمان، دینا وغیرہ۔ ان تینوں لفظوں میں یہ تباہ مشکل ہے کہ ان لفظوں میں یائے معروف ہے یا یائے مجہول۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اردو اِطلا میں یائے معروف اور یائے مجہول کا استعمال ایک اہم مسئلہ ہے۔ پرانے متون میں ان کے درمیان کوئی فرق نہیں کیا جاتا تھا۔ اس ضمن میں تخلیقی انجم کے خیالات ملاحظہ ہوں:

”اردو کے قدیم رسم خط میں عام طور پر یائے معروف و یائے مجہول میں کوئی فرق نہیں، جس کی وجہ سے متن چڑھنے میں اکثر غلطیاں ہوتی ہیں۔ لہٰذا اسی میں ایک شعر ہے:

سودا گلی میں یار کی کو بولتا ہے گرم  
پر ہر سخن کے ساتھ دم سرد ہے سو ہے

جب کہ نسخہ جوئسن میں پہلا مصرع یوں ہے:

سودا گئے گئے (گئے) میں یار کے کو بولتا ہے گرم

بعض لفظ ایسے ہوتے ہیں کہ دونوں طرح پڑھے جانے پر معنی دیتے ہیں۔ مثلاً غالب کا ایک شعر ہے:

سرِ آفتابِ موسم میں اندھے ہیں ہم  
کہ دلی کو چھوڑیں لوہارو کو جائیں

لفظ اندھے کے بارے میں بانک رام صاحب لکھتے ہیں: یہ لفظ آندھی اور اندھے دونوں طرح پڑھا جاسکتا ہے۔ چوں کہ گرمی کے موسم میں لوہاروں رنگتانی علاقہ ہونے کے باعث بہت آندھیاں پھٹتی ہیں، جن کا رخ دلی کی طرف سے ہوتا ہے اس لیے آندھی کی قرأت بھی درست ہو سکتی ہے۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب نے غازی دہلوی کے قلمی دواغیوں کے رسم خط کی جو مثالیں دی ہیں ان میں یہ بھی ہیں:

کرتی ہیں                      بجائے                      گرتے ہیں  
کالی ندی کمانی                      کالی نہ دے کمانی (۸)

ان مثالوں سے صاف ظاہر ہے کہ کاحب یا بے معروف اور یا بے مہجول کے املا میں فرق نہیں کرتے تھے، بلکہ جس طرح چاہتے، لکھ دیتے۔ اسی طرح وہ "ک" اور "گ" میں بھی امتیاز نہیں کرتے تھے۔ دونوں حروف کو ایک ہی مرکز کے ساتھ لکھ دیتے تھے۔

۸۔ جس طرح ہم صوت حروف اردو املا میں دشواری کا سبب بنتے ہیں، اسی طرح ہم صورت یا ہم شکل حروف بھی اردو رسم خط اردو املا کو کھینچنے میں مشکلات کا باعث بنتے ہیں۔ اگر ان حروف میں نقطوں، شوٹوں یا مرکز کا خیال نہ رکھا جائے تو ان کی شکلیں اس قدر ایک جیسی ہیں کہ انھیں پہچانا دشوار ہو جاتا ہے۔ بالخصوص اردو کا طالب علم ان میں تفریق نہیں کر سکتا، جب تک کہ وہ ان حروف کے نقطے، دغاے اور شوٹے یاد نہ رکھے۔ جیسے:

(i) ب، پ، ت، ث، ف، ک، گ۔

(ii) ج، چ، ح، خ، ع، غ۔

(iii) و، ؤ، ف۔

(iv) ر، ز، ذ، ژ۔

(v) س، ش، ص، ض، ق، ن۔

(vi) ط، ظ۔

دیکھیے! ہر گروپ کے حروف صورت کے اعتبار سے کس قدر مماثل ہیں۔ اپنی مکمل شکل میں بھی ایک مبتدی کے لیے انھیں ایک دوسرے سے الگ کرنا خاصا محنت طلب کام ہے۔ جب یہ حروف کسی لفظ میں آدھے استعمال ہوں یا صرف ان کا چہرہ نظر آئے تو پھر انھیں پہچانا اور بھی دشوار ہو جاتا ہے کیوں کہ اُس وقت ان کی پہچان صرف نقطوں، شوٹوں یا مرکزی دغا سے کی جاسکتی ہے۔

مندرجہ بالا حروف کی طرح اردو کا پہلا حرف "جی الف" (ا) اردو کے پہلے عدد ایک (۱) کے مماثل ہے۔

چنانچہ املا میں جہاں یہ عدد آئے گا وہاں اس کے مطابق میں غلطی کا امکان رہے گا۔ اس صورت حال کا ذکر گمان چند ان الفاظ میں کرتے ہیں:

”اردو میں ایک کا عدد اور الف دونوں ایک طرح سے لکھے جاتے ہیں، جس کی وجہ سے بعض اوقات ایک کو دوسرے کی جگہ پڑھا جاسکتا ہے مثلاً اگر یہ لکھا ہو:

پہلے میں ۱۲ الفاظوں زبان موجود تھے۔

اسے بارہ الفاظوں زبان پڑھا جاسکتا ہے۔ اور یہ غلط دیکھیے:

گاہوں میں ۱۴ سکول ہیں۔

کوئی پنجابی اسے گاہوں میں (چورہ) سکول ہیں، پڑھا سکتا ہے۔“ (۹)

۸۔ عربی اور فارسی کے کسی لفظ میں نون (ن) ساکن کے بعد اگر بے (ب) آجائے تو نون (ن) کو ہم (م) پڑھا جاتا ہے۔ چنانچہ عربی اور فارسی کے ایسے الفاظ جو اردو میں وارد ہوئے ہیں، انہوں نے اردو میں بھی اپنا اِطلا اور تلفظ قائم رکھا ہے۔ جیسے: منبر، گنبد، عہد، اجار، سبیل، جنمیں اور اس طرح کے دوسرے الفاظ۔۔۔ غور کیجئے: اِطلا اور تلفظ میں کس قدر فرق ہے؟ اردو لکھنے والا اگر یہ مندرجہ بالا الفاظ سنے تو وہ اس طرح لکھے گا۔  
منبر، گنبد، عہد، اجار، سبیل، جنمیں۔

مگر چون کہ ان لفظوں کی صورت پڑی ہی اس طرح مروج نہیں اور اس املا سے ان کی معنویت پر بھی اثر پڑتا ہے، لہذا اردو کا طالب علم ان الفاظ کو اسی طرح لکھنے پر مجبور ہے۔

۹۔ اردو املا کا ایک اور اہم مسئلہ نون غنہ (ں) کا استعمال ہے۔ اردو میں یہ حرف کسی ایک طرح استعمال نہیں ہوتا، بل کہ اسے طرح طرح سے استعمال کیا جاتا ہے۔ دو مثالیں دیکھیے:

(i) پانوں، پانوں، پانوں، پانوں

(ii) گانوں، گانوں، گانوں، گانوں

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایسے الفاظ میں نون غنہ (ں) کو کس طرح استعمال کیا جائے، جس سے املا درست ہو جائے۔ مخلوطات کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مختلف ادوار میں کاتب ایسے الفاظ کو مختلف انداز میں لکھتے رہے۔ مندرجہ بالا چاروں انداز بھی مروج رہے، جس کی وجہ سے نون غنہ کے استعمال کا معاملہ اکثر گھمبیر رہا ہے۔ یہاں یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ مسئلہ صرف نون غنہ کے استعمال تک ہی محدود نہیں، معانی کا بھی ہے۔ پادوں کے معنی جو یا قدم کے بھی ہیں اور پانا کے بھی، اسی طرح گاہوں کا مفہوم وہاں تک بھی ہے اور گیت گانا بھی۔ یہ فیصلہ آج تک نہیں ہو سکا کہ کس مفہوم کے لیے کون سا لفظ لکھا جائے اور کس طرح لکھا جائے لیکن معاملہ یہ ہے کہ مفہوم کا سارا دار و مدار غنلے پر ہے۔ غنلے میں جس طرح یہ لفظ استعمال ہوگا، اسی طرح اس کے معنی کی تقسیم ہوگی۔ اگر معانی کے اعتبار سے لفظوں کے املا میں یکہ فرق قائم کر دیا جائے تو تقسیم سہل ہو سکتی ہے۔

۱۰۔ اردو املا کا ایک اور اہم مسئلہ اعراب کا ہے۔ رومن اور وناگری رسم خط کی طرح اردو میں ذریعہ اور پیش

کے لیے حروف نہیں ہیں، چنانچہ اردو الفاظ کے لیے اعراب ایک اہم ضرورت سمجھے جاتے ہیں۔ ذرا ذرا کی غلطی سے لفظ کا مفہوم ہی بدل جاتا ہے۔ جیسے:

(i) منظر منظر

(ii) منقل منقل

(iii) عالم عالم

اور اس قبیل کے بہت سے الفاظ ایسے ہیں کہ ان کا صحیح تلفظ ادا نہ کیا جائے تو معافی کیا سے کیا ہو جاتے ہیں۔ لہذا اعراب سے بچنے کا کوئی راستہ نہیں اور اعراب لگانا آسان عمل نہیں، انہیں کوئی ماہر زبان تو استعمال کر سکتا ہے، طالب علم کے لیے دشوار ہیں، کیوں کہ یہ اُسی وقت لگ سکتے ہیں، جب اردو لکھنے والا صحیح تلفظ سے واقف ہو۔ اس ضمن میں رشید حسن خان لکھتے ہیں:

”ملاحضوں کے حلقہ میں بات خوب سمجھ لینا چاہیے کہ ان کو بے ضرورت استعمال نہ کیا جائے۔۔۔ زیادہ ذرا، ذرا یا ملا تیس لکھنے سے عہدت برصغیر اور بدنام ہو جاتی ہے اور آسانی کے بجائے، کبھی کبھی انہیں پیدا ہو سکتی ہے۔ ہاں، جہاں واقعی ضرورت ہو وہاں اعراب بھی لگانا چاہیے اور ملاحضوں سے بھی پوری طرح کام لینا چاہیے، بل کہ ان کو لازم سمجھنا چاہیے۔“ (۱۰)

اعراب کے استعمال کے بارے میں رشید حسن خان کی تجویز اچھی ہے، لیکن یہ سوال اپنی جگہ برقرار ہے کہ اردو پڑھنے والا اعراب کے بغیر صحیح تلفظ سے کس طرح بہرہ مند ہو سکتا ہے؟ عربی اور فارسی کے الفاظ کی وجہ سے اردو میں اعراب کی قدم قدم پر ضرورت پڑتی ہے، کیوں کہ اگر تلفظ صحیح طور پر نہ پڑھا جائے تو معنی بھی نہیں سمجھے جاسکتے۔

اب سوال یہ ہے کہ اردو کے املائی نظام کو کس طرح بہتر بنایا جاسکتا ہے کہ جس سے لفظ کی صوت اور صورت میں تضاد پیدا ہو، اور اس کے معنی کی ترسیل میں بھی کوئی رکاوٹ نہ آئے۔ اس ضمن میں رشید حسن خان اس بات پر زور دیتے ہیں کہ:

”یہ بات ذہن میں رہنا چاہیے کہ رسم خط میں اصلاح نہیں ہوتی۔ وہ یا تو رہے گا یا نہیں رہے گا۔ حروف کی صورتیں تو بدلیں گی نہیں، اس لیے رسم خط بھی نہیں بدلے گا۔ اصلاح املا میں ہو سکتی ہے۔“ (۱۱)

رشید حسن خان کے خیال میں اصل توجہ املا کی بہتری کی طرف دی جانی چاہیے، تاہم یہ بات بھی ذہن میں رہنا چاہیے کہ املا کا دار و مدار رسم خط پر ہے۔ اگر املا پر توجہ دینے سے اردو املا میں بہتری اور آسانی پیدا کی جاسکتی ہے۔ تو لفظ کو اس کے تلفظ سے قریب لانے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ اردو رسم خط پر نظر ڈالنے کی جائے اور حروف چھٹی کو از سر نو ترتیب دیا جائے اور جہاں ضرورت ہے ترمیم و تخیل بھی کی جائے، تاکہ املا اور مطالعہ میں آسانی پیدا ہو سکے۔ اس ضمن میں چند تجاویز پیش خدمت ہیں:

۱۔ جیسا کہ یہ بات پہلے بھی لکھی جا چکی ہے، لفظ حرفوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ ہمارے ہاں لفظوں کو ملا کر لکھنے کا رواج عام ہے، جس کی بہت سی مثالیں اردو کے قدیم مخطوطوں میں چاہنا موجود ہیں۔ اس جانب ڈاکٹر ترمذی رحمہ طوی قوت دلاتے ہوئے خاصہ فرمایا ہیں:

”الفاظ کو ملا کر لکھنے کی روش قدیم تحریروں کی بہت نمایاں خصوصیت ہے لیکن الفاظ کو الگ الگ لکھنا اس امر کا ثبوت ہے کہ قدیم اردو میں املائی قاعدے مقرر نہ تھے۔۔۔ قرأت کو فرما کر تحریر کرنا بھی اسی رجحان کے زیر اثر تھا۔ اس کی مثالیں بعد کی تحریروں میں بھی مل جاتی ہیں۔ لیکن یہ یہ صورت ساری املا کی وجہ سے پیدا ہوئی ہو۔ ایک شخص یوں اردو سرائے لکھتا ہو۔“ (۱۲)

طلوی صاحب نے درج بالا اقتباس میں اردو املا کے دو نقصان کی نشان دہی کی ہے: اول: لفظوں کو ملا کر لکھنا، جیسے مانگیر، بنگیر، بشون، وغیرہ۔ حال آں کہ انہیں اس طرح بھی لکھا جاسکتا ہے: عالم گیر، بغل گیر، شب خون۔ اس طرح املا پڑھنے میں بھی آسانی پیدا ہو سکتی ہے اور لکھنے میں بھی۔ ان کے دوسرے اعتراض کا تعلق لفظ کو سن کر لکھنے سے ہے۔ جو یہ ہے کہ جہاں تک ممکن ہو لفظوں کو الگ الگ کر کے لکھنا چاہیے، تاکہ اردو املا کو لکھنے اور پڑھنے میں آسانی ہو۔

۲۔ جہاں تک نقطوں اور خوشوں کے ادھر ادھر ہونے سے لفظ کے بدلنے یا بگڑنے کے خطرے کا تعلق ہے۔ اس جانب بہت زیادہ قوت کی ضرورت ہے۔ ڈاکٹر ترمذی رحمہ لکھتے ہیں:

”نقطوں اور خوشوں کی وجہ سے ہمارے مکتوب جس قدر غلط ہوتے ہیں اس کا اندازہ آسانی سے نہیں لگایا جاسکتا۔ دنیا کی کسی زبان میں اختلاف نسخے اتنے نہیں ہوتے، جتنے فارسی، عربی اور ان تمام زبانوں میں، جنہوں نے یہ رسم الخط اپنایا ہے۔“ (۱۳)

کاتب املا کی دستی سے زیادہ اس کی خوب صورتی پر قوت دیتے تھے۔ یہ قول ڈاکٹر سلیم اختر: الفاظ کی نشست اور دائرے وغیرہ خوب صورت ہوتے تھے۔ (۱۴) لہذا ضروری ہے کہ لفظوں کو الگ الگ لکھنے کے ساتھ نقطے اور خوشے بھی صحیح جگہ اور پورے لکھے جائیں۔ اگر لفظ میں حرف کا صرف چہرہ نظر آ رہا ہو تو چہرہ جہاں تک ممکن ہو، واضح کیا جائے اور اس کے اوپر یا نیچے کتنے نقطے ہیں، وہ بھی پورے طور پر لکھائیں گے۔

۳۔ جہاں تک لمبی لمبی ترکیب کا تعلق ہے تو کوشش کرنی چاہیے کہ ترکیب کو مختصر طور پر استعمال کیا جائے، یعنی ترکیب دو لفظوں سے زیادہ پر مشتمل نہ ہو اور اگر بہت سی مجبوری ہو تو تین لفظ۔ یہاں اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ جہاں ترکیب ہو اس کے الفاظ قریب قریب لکھے جائیں، تاکہ ترکیب کے الفاظ اپنی مکمل شکل میں دکھائی دیں۔ اسی طرح عاودے بھی اپنی مکمل صورت میں لکھنے چاہئیں اور وہ بھی دوسری مہارت سے ذرا الگ لکھے جائیں۔ اگر اس معاملے میں احتیاط سے کام نہ لیا جائے تو پھر وہی صورت حال پیدا ہوگی، جس کا ذکر ڈاکٹر خلیق انجم نے کیا ہے:

”میرے ایک ساتھی کے پاس ایک طالب علم آ کر سا کو بی کا کیا مطلب ہے۔ انہوں نے بیان دیا کہ وہاں پوچھا تو طالب علم کو یاد نہیں تھا، انہوں نے دماغ پر بہت زور دیا۔“ (۱۵)

کہہ کام پائی نہیں ہوئی۔ آخر طالب علم سے کہہ دیا کہ سباق و سباق کے بغیر مطلب بتانا ممکن

نہیں۔ ایک دن وہ میر کا یہ مصرع لایا۔ ع۔ غمبار تو اس سا کو یہ کو تھا۔“ (۱۵)

۳۔ جہاں تک عربی زبان کے الفاظ کا تعلق ہے تو کوشش کرنی چاہیے کہ انہیں اردو کا لہجہ دینا دیا جائے، سوائے ان الفاظ کے، جن میں تبدیلی معنوی اعتبار سے ممکن ہی نہ ہو۔ جیسے اللہ کے لفظ میں اسلامی سطح پر کوئی تبدیلی نہیں کی جاسکتی، تاہم مندرجہ ذیل سطحوں پر تبدیلی لائی جاسکتی ہے۔

۱۔ عربی کے وہ الفاظ جو الف کسورہ کے ساتھ لکھے جاتے ہیں انہیں الف سے لکھنا چاہیے، جیسے: رحمان، اسماعیل اور اس طرح کے دوسرے الفاظ۔

ب۔ عربی کے وہ الفاظ جو ”می“ یا ”یے“ کے ساتھ لکھے جاتے ہیں اور انہیں الف کسورہ کی وجہ سے الف کے ساتھ پڑھا جاتا ہے، انہیں بھی الف کے ساتھ لکھنا چاہیے۔ جیسے: اخی کی بجائے اخاء، علی وغیرہ۔

ج۔ وہ الفاظ جو عربی قاعدے کے مطابق الف سے لکھے جاتے ہیں لیکن ان میں الف (ا) بولنا نہیں چاہتا۔ ایسے الفاظ میں اگر الف نہ بھی لکھا جائے تو معانی میں کوئی فرق نہیں آتا جیسے عبد اللطیف، اختر ایمان وغیرہ۔ ایسے مقامی نام اس طرح بھی لکھنے میں کوئی حرج نہیں: مہدل لطیف، اختر ایمان، اس سے ان کا اظہار بھی بہتر ہو جاتا ہے۔

د۔ عربی کے وہ مرکب الفاظ جو الف لام (ال) سے لکھے جاتے ہیں لیکن ان میں الف لام کی آواز نہیں آتی۔ انہیں الف لام کے بغیر بھی لکھا جاسکتا ہے، جس سے ان کا اظہار ان کے تلفظ کے قریب تر آجائے گا جیسے: عید صبور، عید صبر، عظیم خان وغیرہ۔ یا بحر ناموں کے معاملہ میں یہ طریقہ بھی اختیار کیا جاسکتا ہے۔ مہدل صبور، مہدل صبرا، عید صبور، وغیرہ لیکن عبداللہ کا لفظ اسی طرح لکھا جائے گا کیوں کہ اردو میں بھی یہ عبداللہ ہی بنتا ہے۔

۵۔ جہاں تک ہم صوت حروف کا تعلق ہے یہ ایک پیچیدہ مسئلہ ہے۔ اس ضمن میں پہلی تجویز یہ ہے کہ ہمیں ہم صوت حروف میں سے ایسے حروف کا چناؤ کرنا چاہیے، جو اردو کے لیے ناگزیر ہیں اور باقی حروف کو اردو سے خارج کر دینا چاہیے۔ یہ ایک نہایت مشکل مگر جرات مندانہ قدم ہوگا۔ ذرا غور کیجئے: ”ت“ اور ”ذ“ کے حروف اردو میں کس قدر استعمال ہوتے ہیں، ان لفظوں کو ”س“ اور ”ز“ کے ساتھ بھی لکھا جاسکتا ہے، تو پھر ان حروف کی کیا ضرورت باقی رہ جاتی ہے؟

۶۔ ہم شکل حروف کے معاملہ میں گزارش ہے کہ یہ لفظوں میں جہاں بھی استعمال ہوں، ان کے نقطے، شمشے اور مرکز پوری طرح واضح کیے جائیں، کیوں کہ ان کے درمیان اگر امتیاز کیا جاسکتا ہے تو صرف نقطوں، شمشوں اور مرکز کی مدد سے۔ ورنہ اردو کے ایک نئے قاری کے لیے ان میں فرق کرنا ممکن نہیں۔

۷۔ عربی زبان میں اگرچہ ”ت“ اور ”ذ“ دو الگ الگ حروف ہیں، لیکن اردو کا حرف ”ت“ ہے، اگر اردو ”ت“ ہی لکھا جائے تو اس سے کسی بھی لفظ کے معنی کوئی فرق نہیں آتا۔ جیسے: صلوة کی بجائے صلات اور زکوٰۃ کی

جہائے نکات لکھا جاسکتا ہے۔

۸۔ اردو میں فارسی کے بعض الفاظ ایسے ہیں جنہیں ”واو“ کے ساتھ لکھا جاتا ہے، لیکن بولا نہیں جاتا۔ مثلاً خواب، خواہش وغیرہ۔ جہاں ایسے الفاظ کے معانی متاثر نہ ہوں وہاں ایسے لفظوں کو تلفظ سے قریب تر لانے کی سعی ضروری نہ جانی چاہیے۔

۹۔ عربی اور فارسی کے قاعدوں کے مطابق اگر نون ساکن کے بعد ”ب“ آجائے تو نون کو نیم پڑا جاتا ہے۔ لیکن کیا ضروری ہے کہ اردو زبان اپنا کوئی قاعدہ وضع نہ کرے اور ہر محالے میں (معذرت کے ساتھ) دوسری زبانوں کی محتاج رہے۔ ایسے الفاظ، جن کا کوئی قرآنی یا تاریخی پس منظر نہیں اور جو اپنے معانی بھی قائم رکھیں، ان کی تکمیل پذیر تلفظ کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہی ہونی چاہیے۔

۱۰۔ اردو اِلا میں نون غنہ (ن) کا استعمال اگرچہ خاصا پیچیدہ مسئلہ ہے، لیکن اس معاملے میں بھی کوئی قاطعاً قبول طریق کار وضع کرنے کی ضرورت ہے۔ بہتر یہ ہے کہ لفظ کی تقسیم تلفظ یعنی حروف کی آواز کے اعتبار سے ہونی چاہیے۔

۱۱۔ اردو اِلا کا ایک اور اہم مسئلہ اعراب کا ہے، جس کا سبب ڈاکٹر ظہیر انجم نے یوں بیان کیا ہے:

”اردو رسم خط کی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اس میں بعض معذرتوں کے لیے ہا قاعدہ حروف نہیں ہیں بل کہ زیر اور پیش سے کام لیا جاتا ہے اور پرانے متون میں شاذ و نادر ہی ان نشانوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ پرانے متون میں استعمال کیے گئے الفاظ کے تلفظ کا یقین تقریباً ناممکن ہے۔ مثلاً حق میں اگر لفظ ”حق“ ملتا ہے تو یہ قطعی طور پر معلوم نہیں کیا جاسکتا کہ مصنف نے حق، حقی، بھن، ان تینوں میں سے کیا لکھا ہے۔“ (۱۶)

یہ مشکل محض پرانے متون تک محدود نہیں، آج بھی اعراب استعمال نہ کرنے کے باعث تلفظ اور تلفظ کی وجہ سے مفہوم کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے جہاں ضروری ہوا اعراب ضرور لگائے جائیں۔

۱۲۔ جہاں تک حرف الف (ا) اور عدد ایک (۱) کی ظاہری صورت میں فرق نہ ہونے کا تعلق ہے اور اس ضمن میں دو مسئلے بھی دی جا چکی ہیں کہ ۲ افراطوں کو ”بارہ افراطوں“ اور ۳ اسکول کو ”چودہ سکول“ پڑھنے جانے کا امکان ہے، تو عرض ہے کہ جہاں ایک (۱) کا ہندسہ آئے وہاں ہندسے اور لفظ کے درمیان کوئی علامت، خاص طور پر اگر تحت لگا دیا جائے تو قراءت میں لفظی کا امکان بہت کم ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر:

۲۔ افراطوں      ۱۔ اسکول

اردو کے اِلائی نظام کے حوالے سے پیش کردہ معروضات کا مقصد یہ ہے کہ اہل فکر و نظر اِلا میں آسانی پیدا کرنے کے سامان پیدا کریں، لفظ کو تلفظ کے قریب لایا جائے اور ایسے لفظوں کی صورتیں بھی تبدیل کی جائیں، جن کی صورتی تبدیلی سے ان کے خاندان اور معانی متاثر نہ ہوں۔ فی الوقت شاید یہی ممکن ہے، حال آنکہ ضرورت تو اس امر کی بھی ہے کہ اردو رسم خط کو دوسرے قریب دیا جائے اور ہم صوت حروف کے ہر گروپ میں سے کسی ایک حرف

کا انتخاب کر لیا جائے اور اگر کہیں کہیں عربی اور فارسی کے چند مخصوص الفاظ کی وجہ سے ایسا ممکن نہ ہو، تب بھی کسی ایک حرف کو ہی اردو میں زیادہ مستعمل کرنا چاہیے، تاکہ اردو کو اپنی آوازیوں کے لیے ایک اپنا رسم خط میسر آ سکے۔

## حوالہ جات:

- ۱۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر زبان اور اردو زبان، کراچی، مکتبہ نثار، اکتوبر، ص ۵۲
- ۲۔ رشید حسن خان، ڈاکٹر، اردو کیسے لکھیں (گنگ لٹ)، لاہور، ماہر پبک ہاؤس، ص ۵
- ۳۔ کوئی چند رنگ بہ حوالہ: اصول تحقیق و تدوین، لاہور، عبداللہ برادرزہ۔ ص ۳۲۵
- ۴۔ فرمان فتح پوری، زبان اور اردو زبان، محمولہ بالا، ص ۵۸
- ۵۔ گیان چند، ڈاکٹر، تحقیق کا فن، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۳ء، (طبع سوم)، ص ۹
- ۶۔ وارث سرمدی زبان و بیان (لسانی مقالات)، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، جون ۱۹۸۹ء، ص ۲۸
- ۷۔ گیان چند، تحقیق کا فن، محمولہ بالا، ص ۲۰۹
- ۸۔ ظیق انجم، ڈاکٹر، مستنی تنقید، لاہور، مکتبہ پبلشرز، ص ۵۶، ۵۵
- ۹۔ گیان چند، ڈاکٹر، تحقیق کا فن، محمولہ بالا، ص ۳۱۰
- ۱۰۔ رشید حسن خان، اردو کیسے لکھیں، محمولہ بالا، ص ۹۹
- ۱۱۔ ایضاً، ص ۵
- ۱۲۔ نور احمد علوی، ڈاکٹر، اصول تحقیق و ترتیب مستنی، لاہور، مکتبہ پبلشرز، ۲۰۰۳ء، ص ۱۹۳
- ۱۳۔ نذیر امیر، ڈاکٹر، تاریخی تحقیق کے بعض بنیادی مسائل، دہلی، جواہر لال نہرو یونیورسٹی، ۱۹۶۵ء، ص ۳۰۵
- ۱۴۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، لاہور، مکتبہ میل جلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ص ۱۶
- ۱۵۔ ظیق انجم، مستنی تنقید، محمولہ بالا، ص ۳۸
- ۱۶۔ ایضاً، ص ۵۸





## اردو ناول میں تاریخ کی بازگشت

عتیق انور

### ABSTRACT:

History and Novel are important for human beings at the same time. Man has always been curious about the history. Impact of history can be felt upon Urdu Novels, besides social and cultural thoughts, historical awareness can also be found in Urdu Novels. As Novel is the reflection of human life and history also reveals this, that is why history has major impacts upon the traditional novels of Urdu. Replications of history on Urdu novels have been discussed in this article.

نثر کی اہم صنف ہونے کے ناطے ناول ادب میں ایک منفرد مقام کا حامل ہے۔ ناول زندگی کے تجربات کا لمبھڑ ہوتا ہے۔ فن کی نرد سے ناول اس نثری قلم کو کہتے ہیں جس میں کسی خاص نقطہ نظر کے تحت زندگی کی حقیقی و واقعی عکاسی کی گئی ہو۔<sup>(۱)</sup> انسان ہمیشہ سے ہی تجسس پسند رہا ہے اور یہی تجسس پسندی تلاش کی جی جی منزلوں کے در واکرئی ہے۔ انسان کا بچپن نت نئی باتوں اور کہانیوں کو سننے کے لیے بے چین اور بے قرار رہتا ہے۔ انسانی ذوق تجسس تحیل کی پرواز سے آگاہی بخلتا ہے۔ تحیل کے مقابلے میں عقل کی کمزوری کھویر کے لئے انسان کو ایسی دنیا کی سیر کرائی ہے جو ان دیکھی ہوتی ہے۔ انسان کی اس خصوصیت نے اسے داستان سے متعارف کروایا۔ مہذب انسان بھی دھیوں اور بچوں کی طرح انوکھی اور ان دیکھی دنیا سے زیادہ متاثر ہوتا ہے چنانچہ داستان کے فن کے لیے یہ رحمان بڑا معاون ثابت ہوا۔ ڈاکٹر وحید قریشی لکھتے ہیں:

”داستان زندگی سے حاصل شدہ مواد کو تخلیقی سطح پر قبول کرتی ہے اور اسے نئی ترتیب اور نئی معنویت عطا کر کے بھی زندگی کے آکام کو سہارنے، بھی زندگی کے حقائق کو برواشت کرنے اور

کبھی زندگی سے روگردانی کر کے الگ دنیا آباد کرنے کا طریقہ سکھاتی ہے۔“ (۴۰)

فن داستان کو ہندوستان کے حالات نے سب سے زیادہ سہارا دیا۔ مظلوموں کے زوال کے بعد اہل ہندوستان کو گلو کی صورت حال سے دوچار تھے۔ ہر محاذ پر ہندوستانوں کو شکست کا سامنا تھا۔ اس پر آشوب دور میں چاہے چاہے خواہ کب اسلام کی پھیلی ہوئی تھی۔ اس بے چینی کی صورت حال میں زندگی کی تلخ حقیقتوں سے فرار کے لیے کھسکے اور دہلی کے درباریوں نے غزل اور داستان کا سہارا لیا۔ مرثیہ نگاری کا فروغ بھی کم و بیش ان ہی حالات کا نتیجہ تھا۔ حالات بگڑتے بگڑتے ۱۸۵۷ء کے غدر کی شکل میں نمودار ہوئے۔ آخری مغل تاجدار بہادر شاہ ظفر کی جلاوطنی کے ساتھ سمیٹ کر کبھی کی حکومت ملکہ وکٹوریہ کے اقتدار پر تسلط ہو گئی۔ ان حالات نے انگریزی معاشرت کے اثرات کو سمیٹ کر دیا۔ اہل ہندوستان بے نشان منزل اور دھڑکتے گئے مگر اب زندگی کی مشکلات حقیقت بن کر ان کے سامنے آن کھڑی ہوئیں۔ یوں ادبی اور سماجی سطح پر داستان کی جگہ ناول کی قبولیت کے امکانات پیدا ہو گئے۔ سبیل بخاری کے مطابق:

”اس وقت سماج میں دو متضاد رجحانات پیدا ہو گئے تھے۔ ایک انگریزی تعلیم و معاشرت کے خلاف، دوسرا اس کے حامی لیکن ایک بات دونوں میں مشترک تھی۔ تعلیم اخلاق پر دونوں کا اصرار تھا۔ یہ تھے وہ سیاسی و معاشرتی حالات جن کے تحت ڈیڑھ صدیہ احمد نے اردو کو نئی بار ناول سے روشناس کرایا۔“ (۴۱)

اگرچہ یہ حقیقت ہے کہ نذیر احمد کی تحریریں ناول کے مغربی مفہوم سے مطابقت نہیں رکھتیں مگر ان قصوں نے ہندوستان میں اردو ناول کے ابتدائی خد و خال کو اہا کر کیا اور نذیر احمد نے کرداروں کے ذریعے اصلاح معاشرہ کی ذمہ داری نبھاتے ہوئے تعلیم اخلاق کا سہارا لیا۔ قصہ گوئی کی وہ صورت جس کو ناول کا نام دیا گیا، ایسے دور میں ظہور میں آئی جب کہ ہر مصنف درسی اخلاق کو اپنا فرض سمجھتا تھا۔ (۴۲) یہ دور تاریخی حوالے سے تہذیبی و سماجی کش مکش کا دور تھا۔ ڈیڑھ صدیہ احمد کے تمام ناولوں میں سماجی صورت حال اس زمانے کی تاریخ کا پرچہ ہے۔ یوں نذیر احمد کے ناولوں کی مدد سے اس دور کی تاریخی و سیاسی حالت کی بازنگشت ممکن کی جاتی ہے۔ سبیل بخاری لکھتے ہیں:

”اردو ناول کی ابتدا نذیر احمد کے قصے کہانوں سے ہوئی لیکن اسے جلد ہی شہرہ مرثیہ جیسے اچھے ناول نگاروں کے ہاتھوں میں آئے جنہوں نے اس کے پردان چڑھانے میں اپنی پوری کوشش اور پوری پوری زندگی صرف کر دی۔“ (۴۳)

ابتدا سے ہی اردو ناول میں تاریخ کے نشانات ملتے ہیں۔ نذیر احمد کے ناولوں میں تاریخی پس منظر اخلاقی اور اصلاحی حوالوں سے ملتا ہے۔ اگرچہ اردو کے تاریخی ناولوں میں تخیل اور تاریخ کے ملحقے نے ان کی فنی اور تاریخی حیثیت کو منکوک بنا دیا ہے تاہم شہرہ کے بعض سماجی ناول اپنے اندر تاریخی پہلوؤں کو سمیٹے ہوئے ہیں۔ تاریخ کا تعلق براہ راست انسان سے ہے۔ انسان کی نفس پسندی، اس میں ماضی کو جاننے کا مادہ پیدا کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بادشاہوں اور فوجی حکمرانوں کے واقعات میں انسان گہری دل چسپی لیتا ہے۔ دراصل انسان ماضی سے سبق حاصل

کر کے مستقبل کی منصوبہ بندی کرنے کی سعی کرتا ہے۔ ”وہاں اللہ لکھتے ہیں:

”تاریخ، دنیا کو ایک کتاب بنا کے مطالعے کے لیے پیش کرتی ہے کہ جس کےوراق میں ہم بے شمار اوضاع و احوال، قوانین و آئینیں، رسم و رواج، عادات، قومیں، فرشتے، طور و خوض کے ساتھ مطالعہ کر کے اپنی اصلاح اور دوستی کر سکتے ہیں۔“ (۶)

اردو کے سماجی ناولوں کا موضوع بھی چوں کہ انسان ہے اس لیے یہ ناول اپنے اندر تاریخی حقائق سموئے ہوئے ہیں۔ سماج، تاریخ اور ناول کے باہمی ربط کی سب سے بڑی وجہ انسان بنتا ہے۔ یوں ناول، تاریخ اور سماج انسان کی ضرورت بھی ہے اور دل چسپی کا باعث بھی ہے۔ سماج، تاریخ اور ناول ماضی سے جڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ کوئی ناول وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ تاریخ بن جاتا ہے کیوں کہ زندگی کی کوئی بھی کہانی زمینی ارتقا سے تاریخی اہمیت اختیار کر جاتی ہے اور اس میں پیش کیے جانے والے واقعات حادثات، مقامات، تہذیب، سماج، معاشرہ اور جغرافیہ تاریخ کے خزانے میں اضافہ کرتے ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد سے لے کر آج تک لکھے گئے تمام تہذیبی و سماجی ناول اپنے اندر تاریخ کے کئی پہلو رکھتے ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول ”مرزا العروس“ میں مغلیہ دور کے خاتمے اور برطانوی عمل داری سے تہذیبی و سماجی تبدیلیوں کے تاریخی حوالے ملتے ہیں۔ مغلوں کے بعد ہندوستان میں پیدا ہونے والی تہذیبی کشمکش کے زمانے میں نذیر احمد نے ناولوں کی مدد سے اخلاقی پرچار کیا ہے۔ یوں ان ناولوں سے تہذیبی، سماجی اور تاریخی حالات سے آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ نذیر احمد نے عقلی فکر، اصلاحی اور تعلیمی مزاج کو ناول کا حصہ بنایا۔ (۷) نذیر احمد اور سرشار کا دور ہندوستان میں بحران اور یورپ میں انقلاب کا دور ہے تاہم نذیر احمد کے برعکس سرشار کا ”فسانہ آزاد“ حقیقت کے تاثر سے عاری ہے اور فرار کی کوشش ہے۔ ”فسانہ آزاد“ میں لکھنؤی تہذیب کے حوالے سے تاریخ کے بعض پہلو اجاگر ہوتے ہیں کیوں کہ دلی اجڑنے کے بعد لکھنؤ کو تہذیبی حوالے سے عروج حاصل ہوا۔ یوں زمانی اعتبار سے نذیر احمد اور سرشار کا زمانہ ایک ہی ہے تاہم تہذیبی تاریخ کے اثرات مختلف ہیں۔

مرزا ہادی رسوا کے ناول ”امراؤ جان ادا“ کو ایک سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ یہ ناول زوال پذیر اور طرب زدہ تہذیب کے تاریخی پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ مرزا ہادی رسوا نے اس میں ایک طوائف کی سرگزشت کو تاریخ کے رنگوں سے مزین کیا ہے۔ یوں ناول نگار نے پوری اودھ کی تاریخ کو تہذیب کی روشنی میں اجاگر کیا ہے۔ امراؤ جان ادا کے بعد پریم چند نے ناول نگاری میں خوب صورت اضافے کیے۔ گوشہ عالیت، چنگان ہستی، میدان عمل اور گنواں میں قاری زمانی اعتبار سے تحریک آزادی کے زمانے میں پہنچ جاتا ہے۔ میدان عمل میں قاری کو وقت کے سیاسی و تاریخی حقائق سے آگاہی ملتی ہے۔ یوسف مرست لکھتے ہیں:

”میدان عمل“ کا مطالعہ کیا جائے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم ہندوستان کی افسانوی تاریخ کا مطالعہ کر رہے ہیں۔ سیاسی بچکان کی یہ پوری لکھا ”میدان عمل“ میں سانس لیتی نظر آتی

ہم چند کے بعد ترقی پسندوں میں عصمت چغتائی، کرشن چندر اور عزیز احمد کے نام ناول نگاری میں نمایاں نظر آتے ہیں۔ بالترتیب ہندی، شکست اور آگ میں سے شکست اور آگ، کشمیر کے تاریخی پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔ آگ انگریزوں کے خلاف کشمیریوں کی جدوجہد اور قالمین بانی کے فن کے پس منظر میں تاریخی حوالوں سے مزین ہے۔ آگ کا لفظ علامتی طور پر استعمال کیا گیا ہے اور یہ لفظ مختلف تحریکوں، انقلاب اور کشمیر کی مفلسی کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔<sup>(۱)</sup>

قیام پاکستان کے بعد ناولوں کا بڑا موضوع فسادات اور ہجرت کے تاریخی آمیز واقعات بن گیا۔ چمن اوریا، میرے بھی صنم خانے، آگ کا دریا، جیتا ہرن، چاندنی بنگم، خدار، مٹی کے صنم، میری یادوں کے چنار، فرار، دو گز زمین، آگلن، زمین، اداس نسلیں، نور انسان مرگیا، چاند گہن، بستی، مذکورہ، آگ کے سمندر ہے، سفینہ غم دل وغیرہ میں فسادات و ہجرت کے واقعات پر تاریخ کا رنگ نمایاں نظر آتا ہے۔ ان میں کم و بیش ہر ناول میں تحریک آزادی، ہجرت اور ناظمیہ کے پس منظر میں تاریخ کے واقعات ملتے ہیں۔ خدار میں کرشن چندر نے تقسیم کے موقع پر ہونے والی خونخوار ہجرت کے واقعات کو ناول کا حصہ بنایا ہے۔ ان واقعات کی مدد سے ۱۹۴۷ء میں ہونے والی انسانی دردنگی کی تاریخ کو بیان کیا ہے۔ ”آگلن“ میں تحریک آزادی سے لے کر قیام پاکستان کی تاریخ کے پس منظر میں ہندوستانی مسلم گھرانے کے مسائل کو اجاگر کیا ہے۔ خدیجہ مستور نے اس ناول میں تاریخ، ایک نسل سے دوسری نسل کو متعلق کیا ہے۔ پہلی جنگ عظیم سے لے کر قیام پاکستان تک کے تاریخی پس منظر میں لکھا گیا ناول ”اداس نسلیں“، ”آگ کا دریا“ کے بعد سب سے اہم ناول ہے جس میں ہندوستانی سیاسی، سماجی اور ثقافتی زندگی کو حیرت انگیز فنی مہارت سے پیش کیا گیا ہے۔<sup>(۲)</sup> اس میں تاریخ و تہذیب، ہر واقعے اور کردار سے جھلکتی ہے۔ عبداللہ حسین نے اس ناول میں وقت کو بہت اہمیت دی ہے۔ حیات اللہ انصاری کا طویل ناول ”لہو کے پھول“ دہلی و ربار ۱۹۱۱ء سے لے کر قیام پاکستان کے پہلے پانچ سالوں کے تاریخی سفر پر محیط ہے۔ آگ کا دریا، کئی ادوار پر مشتمل انسان کی تاریخ و تہذیب کی کہانی ہے جس میں اڑھائی ہزار سال کا تاریخی سفر طے کیا گیا ہے۔ یہ قول قرۃ العین اس ناول سے تاریخیت کا روحان پیدا ہوا کہ لوگ تاریخ کو سمجھیں۔<sup>(۳)</sup> تہذیب و تاریخ کے حوالے سے ایسی بلندی ایسی بلندی، شام اودھ، میرے بھی صنم خانے، سفینہ غم دل، آگ کا دریا، چاندنی بنگم، ایمان غزل، کچی چاند تھے سر آسمان وغیرہ اپنے اندر تہذیبی تاریخ کی بازگوئی لیے ہوئے ہیں۔ اس کے علاوہ حلاش بہاراں، شب گزیدہ، شکست کی آواز، پہلا اور آخری خط، غبار شب جیسے ناولوں میں بھی تہذیبی ادوار میں تاریخ کے گوشے نمایاں طور پر ملتے ہیں۔ البتہ مشرقی پاکستان بھی ناول نگاری کا اہم موضوع رہا ہے۔ فرار، اللہ ملکہ وے، دو گز زمین، آخر شب کے ہم سفر جیسے ناولوں میں مشرقی بنگال کے سیاسی و سماجی حالات اور جنگ ویش کے قیام کی تاریخی حقیقتیں افکار کی نئی ہیں۔

## حواشی:

- ۱۔ سکیل بخاری، "اردو ناول نگاری" لاہور: مکتبہ جدید، ۱۹۶۰ء، ص ۱۲
- ۲۔ وحید قریشی، ڈاکٹر، "الفناتوی ادب" لاہور: مقبول اکیڈمی، سن، ص ۱۶
- ۳۔ سکیل بخاری، حوالہ مذکور، ص ۳۷
- ۴۔ عمر احسن قادوقی، ڈاکٹر، "ادبی تخلیق اور ناول" کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۶۳ء، ص ۶۹
- ۵۔ سکیل بخاری، حوالہ مذکور، ص ۳۸۰
- ۶۔ ذکا، اللہ، مولانا، "محاسن الاخلاق" مرتبہ امیر رضا، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۵ء، ص ۱۱۰، ۱۱۱
- ۷۔ وقار عظیم، "داستان سے فلسفے تک" لاہور: الوار پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء، ص ۶۶
- ۸۔ یوسف سرست، "تیسویں صدی اور اردو ناول" دہلی: ترقی اردو بورڈ، ۱۹۹۵ء، ص ۲۲۲
- ۹۔ طاہرہ سرور، عزیز احمد کے ناول "آگ" کا تجزیاتی مطالعہ، لاہور: اکادمیات، ۲۰۱۱ء، ص ۹۳
- ۱۰۔ مشتاق احمد دہلی، "تقسیم کے بعد اردو ناول میں تہذیبی بحران" دہلی: انجیو کیشنل پبلیشنگ ہاؤس، ۲۰۰۲ء، ص ۲۴۱
- ۱۱۔ ممتاز احمد خاں، "اردو ناول کے بدلنے تناظر" کراچی: دیکم بک پورٹ، ۱۹۹۳ء، ص ۸۰



## کشور ناہید اور زاہدہ حنا: تائیدی شعور (منتخب اخباری کالموں کے تناظر میں)

ڈاکٹر فرزانہ کوکب  
اروم سلیم

### Abstract:

Kishwar Naheed and zahida Hina both are famous feminist writers. This article concern with their feminist views presented through their columns published in Daily Jang and Daily Express. This article presents their point of views about the problems and situation of women in Pakistani Society. This is the article which encircles the brief history of Women and column too.

کشور ناہید اور زاہدہ حنا اپنے اپنے فن میں میدان ادب کی شہسوار ہیں۔ کشور ناہید نے شاعری کے میدان کو فتح کیا تو زاہدہ حنا جدید انسانے کی دنیا کی ملکہ ہیں۔ ان دونوں کا نقطہٴ اتصال فنی جہت میں ”کالم نگاری“<sup>(۱)</sup> اور نظری سطح پر تائیدی<sup>(۲)</sup> ہے۔

جہاں تک فیمینزم کا تعلق ہے۔ تو سترھویں صدی عیسوی میں یورپی ممالک میں نکلاۃ الثانیہ کے زیر اثر برطانوی انقلاب اور صرف برطانوی انقلاب ہی نہیں اس کے بعد امریکی اور فرانسیسی انقلاب (اٹھارویں صدی) میں عورتوں کا اہم کردار اور اس کے اثرات کے طور پر عورتوں کو تعلیم، تہارت اور حرفت کے شعبوں میں آگے آنے کے مواقع دیے جانے لگے۔

درحقیقت جدید خیالات اور نئے زمانہ کی آمد سے لوگوں کو سماج میں عورتوں کی ابتر حالت کا احساس ہوتا شروع ہو گیا تھا۔ دنیا بھر میں عورتوں کی تعلیم اور آزادی کی تحریکیں شروع ہوئیں۔ انگریزی میں اس کے لیے فیمینزم کا لفظ استعمال ہونے لگا۔ بلاشبہ اٹھارویں صدی میں عورتوں کی حق رائے کی تحریک (Suffragales) کا اس ضمن

میں بہت اہم کردار بنتا ہے جب کہ عورتوں کے استحصا (مختلف حوالوں سے) کے خلاف اور ان کے حقوق کے لیے لکھنے والوں نے فیمینزم کی تحریک کو عام کرنے، خواتین میں شعوری اور عقلی بیداری پیدا کرنے اور دنیا کو عورت اور مرد کے مساوی حقوق کو تسلیم کرنے اور ان کی ادائیگی پر قائل کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔

”میری ویل سنون“ کو قانون کی پہلی فیمنسٹ رائٹر کہا جاسکتا ہے۔ اس کی پہلی کتاب ”Thought on the education of daughters (1787)“ اور دوسری مشہور زمانہ کتاب ”A vindication of the right of women (1792)“ سامنے آئیں جو آج تک تحریک نسواں کی طرف پہلا اہم قدم مانی جاتی ہیں۔ اس کے بعد ایک بڑی تعداد میں Feminist writers خواتین کے حقوق کی جدوجہد میں ایک ناقابل فراموش کردار ادا کرتی آئے ہیں جن میں بلاشبہ درجینا وفاق کی ”A room of one's own“ یعنی ”The origin of family and state“ مارکس کا کیمونسٹ مینی فیسنو اور کتاب ”سرمایہ“ سیمن وی ہار کی ”The second sex“ اور ”The Nature of second sex“ زولیا کرستیا کی ”New melodies of the soul“ جیسی کتابوں کے ذریعہ نسائیت اور نسائی حیات کے حوالے سے اہم مباحث کے آغاز میں بہت اہم اور بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔

فیمینزم دنیا کے مختلف ممالک میں ان کے معاشرہ، مزاج اور ضروریات کے مطابق شکل اختیار کرتا رہا ہے۔ جس میں خود عورتوں کی اپنی تعلیم، شعور، کلاس اور ماحول کا بہت زیادہ دخل ہوتا ہے۔

”Feminist theories start from the assumption that “the personal is the political and that all theories about women and gender need to be checked against real life experience.”“<sup>(۱)</sup>

مغرب میں جب خواتین کے حقوق کی تحریکوں کا آغاز ہوا تو ابتدائی رد عمل وہاں بھی سختی تھا۔ اٹھارہویں صدی کے آخر میں ہی اس تحریک کے حوالے سے زور پیدا ہونا شروع ہوا۔ کم دنیں اس زمانے میں برصغیر میں عورتوں کی اصلاحی تحریکوں کا آغاز ہوا۔ اگرچہ برصغیر کے سماجی نظام میں یہ سمجھاؤ بہت کم تھی کہ خواتین تعلیمی صلاحیتوں کا بھرپور استعمال کر سکیں۔ خواتین کے لیے لوب کی مرتبہ اعناف میں اپنی تعلیمی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے اپنی شناخت چھپانے یا مردانہ شناخت کے ساتھ لکھنے کی مجبوری اس سماج میں عورتوں کی علیحدہ شناخت کو مٹانے اور ان کے وجود کو بے جا اور خود ساختہ پابندیوں میں جکڑنے کی ایک کریمہ تھیویر کو سامنے لاتی ہے۔ پھر بھی خواتین نے لوب کی دیگر اعناف کے ساتھ ساتھ رساں کے اجرا میں بھی بہت اہم کردار ادا کیا۔

ان رساں و چراغ نے عورتوں کی شعوری بیداری اور آزادی میں ناقابل فراموش کردار ادا کیا۔ ان میں محمدی بیگم کا رسالہ ”تہذیب نسواں“ (۱۸۹۸ء)، شیخ عبداللہ اور بیگم عبداللہ کا ماہنامہ ”خاتون“ (۱۹۰۶ء)، رسالہ ”محنت“ (۱۹۰۸ء) کے ذریعہ زنانہ صحافت کا موثر اور زبردست انیڈیشن منظر عام پر آیا۔ تہذیب نسواں کے اجرا کو زمانہ میں

ہی مولوی محبوب عالم کے "شریف بی بی" سے خواتین کے جراثیم کی بنیاد پڑی جب کہ دیکھا جائے تو اردو صحافت کا آغاز انیسویں صدی کے اوائل سے ہو چکا تھا۔ ۲۷ مارچ ۱۸۴۲ء اردو کا سب سے پہلا اخبار "جام جہاں نما" جاری ہوا اگرچہ ۱۸۷۷ء میں جاری ہونے والے اخبار اردو پبلشنگ میں کالم شائع کیا جاتا تھا لیکن باقاعدہ کالم نویسی تیسویں صدی کے دوسرے عشرہ میں شروع ہوئی۔ (۳)

تحریک پاکستان سے قبل دھوج میں آنے والے اہم اخبارات "زمیندار"، "ہمدرد"، "انتخاب"، "الہلال"، وغیرہ میں مسلمان کالم نگاروں نے بڑی تعداد میں کالم لکھے۔ قیام پاکستان کے بعد اہم اخبارات میں روزنامہ مشرق، امروز، نوائے وقت، جنگ، ایکسپریس اور خبریں کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ مذکورہ اخبارات میں مرد کالم نویسوں کے ساتھ ساتھ خواتین کالم نگاروں کی ایک قابل قدر تعداد نے اس میدان میں اپنے فن کا لوہا منوایا ہے۔ یہ خواتین اپنے کالموں کے ذریعہ بھی تاریخی شعور کو مزید اجاگر کرنے اور پھیلائے میں اہم کردار ادا کر رہی ہیں۔ ان خواتین کالم نگاروں میں کشور ناہید اور زاہدہ منہا بہت معتبر نام ہیں۔ کشور ناہید نے کالم نگاری کی ابتدا انگریزی اخبارات سے کی جن میں "The News, Frontier post, Herald" شامل ہیں اور کم و بیش ۲۰، ۲۵ سال سے جنگ اخبار میں لکھ رہی ہیں جب کہ زاہدہ منہا نے ۱۹۸۸ء سے ۲۰۰۵ء تک روزنامہ جنگ میں لکھنے کے بعد روزنامہ ایکسپریس میں "نرم گرم" کے عنوان سے لکھ رہی ہیں اور اس عنوان کے تحت بہت سے ان کے دو کالم شائع ہوتے ہیں۔

ان دونوں خواتین نے عورتوں کی علم بردار ہونے کی حیثیت سے اپنے میدان کو طمع کرنے کے بعد کالم نگاری کا انتخاب کیا اور اب اس ذریعہ ابلاغ کے توسط سے اپنے تاریخی شعور کو عام قاری تک پہنچا رہی ہیں۔ دونوں ہی یہ رائے رکھتی ہیں کہ عورت کو موجودہ دور میں مرد کی برابری کی سطح پر حقوق چاہیے۔

کشور ناہید عورتوں کی تعلیم کی ذمہ داری ہیں۔ ان کے مطابق جب تک خواتین تعلیم حاصل نہ کر لیں وہ اپنے حقوق کا دفاع نہیں کر سکتیں۔ عورت کو اس کے حقوق سے بے خبر رکھنے کے لیے ہی مردوں نے تعلیم کے راستے روکے ہوئے ہیں تاکہ وہ عورت کے ساتھ جو چاہیں سلوک روا رکھ سکیں، جیسی تو کشور کہتی ہیں:

"فیلٹی لا، کالم صرف مردوں کو ہے۔ خواتین کو کسی سطح پر بھی علم نہیں ہے۔ مرد اس حاکمیت کا قائمہ افکار عورتوں کو ذہنی غلام دیتے رہتے ہیں۔ عورت کو اپنے گمراہیوں سے بچانے ہیں۔ جب وہ تحریری غلام کا کاغذ کرتی ہے تو مرد کہتا ہے جا خود کوٹ میں خود لکھی ہوئی غلام لے۔ میں تو تجھے سزا مرتب غلام دے چکا ہوں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر عورت غلام چاہتی ہے تو اسے حق سزا، جہیز اور ہرجیز سے ہاتھ دھوئے ہوں گے۔" (۵)

پاکستان میں تعلیم اور شعور و آگہی کچھ حد تک صرف مردوں کی پہنچ میں ہے اور اس آگہی کو وہ عورت کے خلاف بہت اچھی طرح استعمال کر سکتے ہیں۔ قانون اور فیلٹی لا کی آڑ لے کر خود کو پھانے والا دُریہ ہو یا عام مردوں قابلِ ملامت ہیں۔ قانون کی ذمہ داری لینے والا یہ مرد کبھی نہیں چاہتا کہ اس کی ذمہ داری عورت شعور حاصل



کرے۔ اس لیے اس نے درس و تدریس کے تمام دروازے عورت پر بند کر رکھے ہیں۔

پاکستان میں تعلیم کی کمی اور ناقص خوراک عورتوں کی صحت کی خرابی کی وجہ ہے۔ کشور ناہید اپنے کالموں میں ہماری توجہ پاکستانی عورت کو درپیش مسائل کی طرف دلاتی ہیں۔ پاکستانی عورتوں کی اکثریت ایسیا کا شکار ہے۔ جس سے نہ صرف ان کی اپنی صحت متاثر ہوتی ہے بلکہ پورا گھر بھی مسائل کا شکار ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے ایک کمزور عورت پر بے گھر کا بوجھ اپنے کمزور کندھوں پر کیسے اٹھا سکتی ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ نسل انسانی کو بڑھانے جیسی اہم ذمہ داری بھی اسی کی ہے۔ کمزور صحت کی وجہ سے اکثر عورتوں کو دلچگی کے مسائل کا سامنا بھی کرنا پڑ جاتا ہے جس سے وہ خواتین زندگی اور موت کی کشمکش سے دو چار ہو جاتی ہیں۔ حفظانِ صحت کے ناقص انتظامات اور تعلیم کی کمی عورت کو قوتِ تولید تک سے محروم کر دیتے ہیں۔

”تربت اور اس کے نواحی علاقوں میں عورتوں کی قوتِ تولید بہت کم ہے۔ سبب یہ کہ جہ پانڈے کے دور ان گھر میں موجود ایسے گندے اور خراب کپڑے اور پرانی موٹی استعمال کرتی ہیں کہ ان سے نکلے ہوئے جراثیم کسی بھی قوتِ عورتوں کو نامعلوم انداز میں ہانچ کر دیتے ہیں۔“ (۶۰)

جب کہ دیہات میں بچے پیدا کرنے کا کام زور و شور سے جاری ہے۔ جب کوئی فیملی پانچک کا ٹیپ لگتا ہے تو وہ چار عورتیں جو بچے پیدا کر کے، بالکل ہڈیوں کا ڈھانچہ رہ گئی ہوتی ہیں، ان کا کاروائی کے لیے سامنے لایا جاتا ہے۔ کشور ناہید کے نزدیک عورت کی تعلیم، اس کی صحت کے لیے مناسب اقدامات حکومتی سطح پر ہونے چاہیں تاکہ وہ ایسے سنگین مسائل کا شکار نہ ہو سکیں۔ اس لیے وہ مشورہ دیتی ہیں کہ عورتوں کو زیادہ سے زیادہ سیاست میں آنا چاہیے تاکہ وہ عورتوں کے لیے بہتر طریقے سے کام کر سکیں۔ کشور ناہید مطالبہ کرتی ہیں کہ جب خواتین پاکستان کی کل آبادی کا ۵۳% ہیں تو ان کی نمائندگی ۳۰% فیملیوں میں کی جائے۔ کشور ناہید کا لہجہ ”پاکستان کا آئندہ صدر ایک خاتون کو ہونا چاہیے۔“ میں مطالبہ کر ہوئے لگتی ہیں کہ

”ہزار اختلاف پر وہ بے مشرف سے ہے مگر ۳۳ فیصد خواتین کی مقامی کونسلوں میں بیٹھیں رکھ کر بنیادی سطح پر خواتین میں سیاسی شعور پیدا کرنے کی کوشش کی گئی۔ یہ الگ بات کہ پورا نہ لکھام نے ان کی حیثیت کو قبول نہیں کیا۔“ (۶۱)

عوامی اور سیاسی سطح دونوں پر اس کے لیے منظم کوششیں کی جانی چاہئیں کیوں کہ پاکستانی سیاست کا ڈھانچہ زمیندار لکھام میں گڑا ہوا ہے، جس کی وجہ سے مضبوط سیاسی شخصیات کے سامنے متوسط طبقہ سے کوئی آزاد امیدوار کھڑا ہونے کی جرأت نہیں کر سکتا۔ اور وہ اکاؤنٹ خواتین جو ہمیں مختلف سیاسی پارٹیوں پارلیمنٹ میں نظر آتی ہیں وہ سیاسی طور پر مضبوط خاندانوں سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان خواتین پر بھی ان کے خاندان کے مردوں کا اثر ہوتا ہے اور وہ اپنے فیصلے کرنے میں مکمل طور پر ہاتھ نہیں ہوتیں۔ یہی وجہ ہے کہ سیاسی مظر نامے میں عورتوں کی شمولیت تو نظر آتی ہے لیکن مکمل نمائندگی دیکھنے میں نہیں آتی۔

کشور ناہید عورتوں کو سیاست میں مضبوط دیکھنے کے بعد عورت کو معاشی سطح پر بھی استحکام پانے دیکھنے کی

خواہشمند ہیں۔ وہ شہری خواتین کی نسبت دیہاتی عورتوں کی معاش پر زیادہ لگتی ہیں۔ پاکستان کی تقریباً ۵ کروڑ عورتیں دیہات میں رہتی ہیں۔ یہ عورتیں گھربار، قوی معیشت میں اضافہ کرنے اور سب سے بڑھ کر بچے پیدا کرنے کی افرادی قوت میں اضافہ کرتی ہیں۔ وہ بہت سارا وقت اور قوت گھریلو کام کاج کرنے، کھیتی باڑی کرنے اور مویشیوں کی دیکھ بھال میں گزارتی ہیں۔ دستکاری کرتی ہیں، لیکن زیادہ تر کام بغیر اجرت کے ہوتا ہے کیوں کہ ان کاموں کو عورت کے فرائض میں شمار کیا جاتا ہے۔ بیٹا و ذمہ داریوں کے باوجود عورت کو مرد کے تنگدستی پر چلنے والی "جو تک" اور مرد کو ان داتا کہنے والے لوگ یہ بالکل نہیں سوچتے کہ صرف سال بھر کی گندم گھرنے آنے سے بنیادی ضروریات زندگی پوری نہیں ہوتیں، کشور تاہید اپنے کالم میں اسی طرف توجہ دلاتے ہوئے لکھتی ہیں کہ

"بہت سی عورتیں کام کر کے گھر چلاتی ہیں۔ مرد تو زمیندار و دیگرہ کے پاس کام کرتے ہیں۔ فصل کے بعد دانے گھرنے کے علاوہ ہاتھ سے روپیہ لانے کے وہ ذمہ دار نہیں ہیں۔ تو پھر روز کا خرچ تو عورت پر کرے گی۔" (۸)

اسی طرح اگر ان خواتین کو زمین دے دی جائے کاشت کے لیے تاکہ وہ خود اپنا خرچ چلا سکیں اور کسی پر بوجھ نہ بنیں۔ کیوں کہ دیہاتوں میں خواتین ہی اکثر کھیتوں میں کام کرتی پائی جاتی ہیں۔ کبھی فصل کاٹنے کی مزدوری کرتی ہیں تو کبھی کپاس، مرغیں اور سبزیاں چھنے کی اور کبھی وہ بچائی کے دنوں میں مل تک چلاتی ہیں۔ ان خواتین کا کاشتکاری کا مکمل تجربہ ہوتا ہے اور یہ ایک سود مند ہنر بھی ہے۔ جس کی وجہ سے نہ صرف ان کی زندگی میں تھوڑی پیدا ہوتی ہے بلکہ پاکستان کی معیشت میں بھی بڑھوتری کے امکانات روشن ہو جاتے ہیں اسی لیے:

"مسند میں کہا گیا ہے کہ فائو ہزاروں ایکڑ زمین ہے زمین خواتین کو دی جائے گی۔ وعدہ اچھا ہے اگر اس پر عمل ہو تو۔ مگر پنجاب کو کیا ہوا۔ بے زمین لوگوں کو زمین دینے کا وعدہ پنجاب نے بھی کیا ہے مگر اس میں عورتوں کا الگ کوڈ نہیں رکھا گیا۔ اگر عورتوں کے لیے الگ کوڈ نہیں ہوگا تو مرد تو دیے ہی ان کا حصہ غصب کر جاتے ہیں، ان کا نام پر کوئی پلاٹ الاٹ ہو تو شاید احساس قحط خان کے دماغ میں آئے اور ان دلوں سے دور رہا ہوں۔" (۹)

دیہاتوں میں عورت مرد سے زیادہ کام کرتی ہے، وہ بیج بونی ہے، کھیت چار کرتی ہے، کھیتی باڑی کرتی ہے، مل چلاتی ہے، فصل چننی ہے کاشتی ہے، غلہ اکٹھا کرتی ہے، سٹور کرتی ہے، جانور چراتی ہے، لہی اور وہی بناتی ہے، جانوروں کا چارہ کاٹتی ہے، جانوروں کو نہلاتی ہے، گوشت تھاپتی ہے، گھر کی صفائی کرتی ہے۔ کھیتوں پر مردوں کو روٹی پہنچانے تک کا سارا کام کرتی ہے۔ یہ سارے کام صرف عورت کی ذمہ داری ہیں۔ مرد گھریلو کاموں میں ہاتھ تک نہیں بٹاتا۔ "اس غیر اجرتی مزدور" کو اگر معیشت میں ہاتھ بٹانے کے لیے زیادہ سے زیادہ فعال کیا جائے تو وہ اس صنعت طاقت اور دولت سے چمٹکارا پا سکتی ہے۔ لیکن یہ ضروری ہے کہ اسے مردوں کے برابر کام کرنے کی اجازت ملے۔ کیوں کہ عورت کو شروع سے ہی کم اجرت دی جاتی ہے۔ چاہے وہ دیہاتوں میں کام کرنے کی صورت میں ہو یا شہروں میں نوکری کرنے کی صورت میں۔ "مسواوی اجرت" نہ ملنے کی مثال کشور تاہید اپنے کالم "ہنرہ جھیل قیامت

بن سکتی ہے" میں سمجھ اس طرح دیتی ہیں۔

"کسان عورتوں کی کانفرنس میں شکایت تھی کہ دودھ پلانے والی عورت کو کھیت، مزدوری کرنے کے لیے دودھ پیتے بچے کو ساتھ لانے کی اجازت نہیں ہے۔ اور وہ بچے کو کمر چھوڑ آتی ہے۔ وہ بوری آٹو زمین سے اکھاڑتی ہے تو اس کو پچاس روپے محنت کے ملتے ہیں جب کہ مرد ایک بوری آٹو کاٹا ہے تو اس کو سو روپے فی بوری ملتے ہیں۔ عورتیں احتجاج کر رہی تھیں کہ ان کے ساتھ یہ زیادتی کیوں کی جاتی ہے ان کو کسی مقام پر بھی مساوی اجرت نہیں ملتی ہے۔" (۱۰)

قدیم سے لے کر زمانہ جدید تک عورتیں مردوں کے شانہ بشانہ کام کر کے خود کو اور اپنے کنبے کو پالنے پرستی آتی ہیں۔ محنت کر کے رزق حلال کمانا ہر انسان کی عزت نفس کو قائم رکھتا ہے۔ اپنا معاش خود تلاشنے والی عورت معاشرے میں اپنا ایک اہم وجود رکھتی ہے، ایک بچکان رکھتی ہے، وہ طفلیہ نہیں ہوتی بل کہ اپنے زور بازو کے دم پر زندہ رہتی ہے۔ لیکن کیا کیا جائے جب اپنی باوقار عورتوں کا معاش گھرب کے نام پر جھین لیا جائے، جب انھیں دوسروں پر انحصار کرنے اور طفلیہ بننے پر مجبور کر دیا جائے۔ لیکن کشور سمجھتی ہیں کہ یہ عورتیں اپنا وقار خود کر سکتی ہیں، کہ:

"وہ سوات میں کیمیکل اور بیٹی پراڈکٹس کی فیکٹریوں میں ایک ہزار سے زائد عورتیں کام کر رہی تھیں، اب نہیں کر رہی ہیں، سوات کے ہر گاؤں میں گھر کے کمرے میں چھوٹی سی دکان ڈال کر ملائے کی ضروریات پوری کر رہی تھیں، اب وہ نہیں ہیں۔ ان کو دکانوں سے کس نے نکالا؟ کس نے ان کے کنبے کے منہ سے رزق چھینا، کیا وہ گوارہ جا کر بھیجتے چھیلنے والے عورتوں کا رزق جھین لیں گے؟ سات ہزار سالوں سے اس طرح مصروف رہنے والی باوقار خواتین کسی کو یہ حق نہیں دیں گی کہ ان کے منہ کا ٹوکھا جھین لیں۔" (۱۱)

روز کا خرچ پورا کرنے کے لیے عورتیں گھروں میں رہ کر ہاتھ کی کڑھائیاں کرتی ہیں، پچھے نوکریاں بناتی ہیں، بھیکس دیاں بنتی ہیں۔ کشور تاجید دیہاتوں کے ان اندرونی معاملات سے بہ خوبی واقف ہیں۔ اس کی وجہ کشور کی خواتین کی ایک قلمی انجمن "خوا" سے وابستگی بھی ہے۔ خوا سینئر جو اسلام آباد میں ہے۔

کشور تاجید اپنے کالموں کا بڑا حصہ پاکستانی عورت کے استحصال کے خلاف آواز اٹھانے کے لیے استعمال کرتی ہیں۔ اب جب کہ ہم انیسویں صدی میں سانس لے رہے ہیں۔ انسان کی فکر اور سوچ بکھر مختلف طور پر کام کر رہی ہے لیکن ہماری مسلم خواتین اور خاص طور پر دیہات کی خواتین ابھی بھی استحصال کے مختلف طریقوں کا شکار ہیں۔ آج بھی ہمارے معاشرے میں ایسے رسم و رواج موجود ہیں جو خواتین کی حالت زار کا نقشہ پیش کرتے ہیں۔ شادی کرنا مردوں کی طرح عورتوں کا بھی بنیادی حق ہے، لیکن پاکستان کے کئی علاقوں میں اسے یہ حق حاصل نہیں۔ اگر وہ اپنی مرضی سے شادی کر لیتی ہے تو طہریت مند بھائی اسے موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے۔ یا پھر رشتہ دار اور ماں باپ میاں بیوی پر حدود کا یہ چھ کنوا دیتے ہیں۔ جس کی سزا قید اور کڑوں کی شکل میں ملتی ہے۔

"لہذا میں مثالوں کے حادثے پر انہوں نے والے جھگڑے کی بجائے کہ سوات میں لڑکی کو کوڑے مارنے کے المناک حادثے نے تو پورے انگلینڈ کو ہلکا کر رکھا۔ یہ سچی کہانیاں ہیں۔ یہ جان کر آپ پاکستانی ہیں۔ لوگ فوراً کہتے ہیں کہ آپ لوگ تو بڑے ظالم ہیں لڑکیوں کو اتنی بے دردی سے کوڑے مارتے ہیں اور وہ بھی سڑک پر لٹا کہ ہندو خواتین ٹانگوں اور گوریلیوں کو تو بھینس "آپ کے یہاں نا عزم، ہلاکی کے جسم کو ہاتھ لگا سکتا ہے کیا یہ جائز ہے؟ میرا جی کرتا زمین پیٹنے اور میں اس میں جاؤں۔" (۱۲)

ایسے واقعات کبھی تو "اسلام" کے نام پر وقوع پذیر ہوتے ہیں اور کبھی علاقے کی "روایت" کے نام پر۔ یہ قبائلی نظام جو پاکستان کے جنوبی پنجاب اور بلوچستان میں رائج ہے۔ جو سندھ میں ڈیرہ شالی، اور پنجاب میں جاگیر داری نظام میں متشکل نظر آتا ہے۔ یہ عالمات نظام جو پورے پاکستان میں اپنی جڑیں پھیلاتے ہوئے ہے، کیا یہ اسی افغانستان کی یاد نہیں دلاتا جو ہمارا ہمسایہ ملک ہے اور جس کی کالعدم تحریک طالبان کا پاکستان پر اس قدر اثر ہے کہ وہ اسلام کے نام پر سوات میں سکولوں کو جلا دیتے ہیں، غیرت کے نام پر عورتوں کے ناک کاٹ دیتے ہیں، صرف شے کی بنیاد پر اس کے منہ پر تیزاب پھینک دیتے ہیں، عجز نہ لانے پر چولہا پھٹ جاتا ہے اور کبھی فرضی زنا کی بنیاد پر عورتوں کو زندہ دھکڑ کر دیا جاتا ہے۔ یہ سب کبھی "روایت" کے نام پر کیا جاتا ہے تو کبھی "مردانگی" کہہ کر بھلا دیا جاتا ہے۔

مردانگی کی درج بالا مثالوں کے علاوہ دیگر صورتیں کشور ناہید اپنے کالم میں کچھ یوں بیان کرتی ہیں۔

"ہم نے مردانگی پر کچھ دیکھی ہے کہ عورتوں کے کپڑے پھاڑیں ان پر ہتھی حملہ کریں۔ ان کو گولی سے اڑا دیں اور سرعام نکال کر کے گھمائیں۔ گزشتہ شب میں ایڑ پورٹ سے گھر جا رہی تھی۔ میری گاڑی کے بالکل ساتھ لاکر چند نوجوانوں نے گاڑی لاکڑی کی اور فحش ساگانا لگایا۔ میں نے کئی دفعہ ہارن بجا کر ان کی توجہ حاصل کرنا چاہی مگر وہ سارے دوسری طرف کو مت موڑ کر بیٹھ گئے اور گرین لائٹ پر چل دیے گاڑی آگے نکال کر لے گئے۔ شاید زیادہ کم ظرف نہیں تھے ورنہ ہم نے کتنی بڑی عورتوں کے بھی کپڑے تار تار کر دیئے کے قصے روز پڑھتے نہیں اور دیکھتے نہیں ہیں کیا؟" (۱۳)

عورت کے ساتھ وہی بالا احتیصال کے علاوہ عصمت دری، ہراسانی، گھریلو تشدد جیسے مذموم رویے بھی برتے جا رہے ہیں احتیصال کے ان رویوں کی روک تھام کے لیے قانونی سطح پر بھی کوششیں کی جا رہی ہیں۔ عورتوں کے حقوق پر قانون سازی اور دقتا نو قتا جاری ہونے والی رپورٹس کے حوالے سے کشور ناہید کا نقطہ نظر ہے کہ ان قوانین کو جہاں اجتناب کی ضرورت باقی رہتی ہے وہاں ان پر عملدرآمد ہونا بھی نہایت ضروری ہے۔

کشور ناہید کے بعد دوسرا نام زاہد حنا کا آتا ہے۔ زاہد حنا کے کالموں میں دو طرح کی خواتین کا ذکر ملتا ہے ایک تو بہادر، ذہین اور اعلیٰ سطح کی عورت ہے اور دوسری وہ عورت ہے جو پاکستان میں احتیصال کے مختلف طریقوں کا

فکار ہے۔ وہ آنگ سان سوچی، ایما گولڈن، اور لیلی خالد جیسی آزادی پر جان بھڑا کر رہنے والی عورتوں کو پسند کرتی ہیں تو شہزادی زہب اقسام اور اور جہانمارے رز جیسی اعلیٰ سطح کی اور حق پرست عورتوں کی دلداد دے ہیں۔ اروان وقتی رائے کی طرح حقوق انسانی کی سرگرم رکن ہو یا بد رژیہ کی طرح اپنی زندگی خدمت خلق میں گزارنے والی عورت۔ وہ ان دونوں کو خراج تحسین پیش کرتی ہیں۔ اٹلی کی ذہین اور بہادر صحافی اور پاتہ فلاہی ہو یا اردو ادب کی عصمت چغتائی جنہوں نے مردوں کے بنائے عورت کے قصور سے انحراف کیا یا پاکستان کی عکاس مائی جس نے پاکستانی مظلوم عورت کی عالمی سطح پر نمائندگی کی۔

زاہدہ حنا "عورت کے احوال" کو خاص طور پر اپنے کالموں کا حصہ بناتی ہیں۔ آج کی عورت مختلف طریقوں سے احوال کا فکار ہے، کبھی "اسلام" کے نام پر تو کبھی "زہدیت" کے نام پر اس کا احوال کیا جا رہا ہے۔ اسلام کی آڑ میں اپنے مقاصد پورے کرنے کا جھلن آج سے نہیں ملے کہ عرصہ دراز سے ہے۔ اسلام کے سچے "پیروکار" اس بات پر باز کرتے ہیں کہ ان کا دین "آخرت" یعنی پناہ سے شروع ہوتا ہے۔ روشن خیال دین کے نمایندہ ہونے پر وہ فخر محسوس کرتے ہیں لیکن جب بات خواتین کے سکولوں کی آتی ہے یا ان کی تعلیم کی تو وہ سب کچھ بھول بہال کر روایتی "طرز عمل" اپناتے ہیں۔

اسلام کے نام پر لڑکیوں کو قید رکھنا، انہیں حیا کے نام پر کالی کونٹریوں میں بند اور برقعہ میں چھپا کر رکھنا عورت کو محصور کرنے اور اس کی فعالیت ختم کرنے کی کوششیں ہیں جو صدیوں سے چلی آ رہی ہیں لیکن انتہا پسندی کی اس روایت کو جزل نیاہ الحق نے ۵ جولائی ۱۹۷۷ء کو پاکستان کے اس آئین کو معطل کر کے منظم کر دیا جس میں پاکستانی عورت کو مرد کے مساوی حقوق دینے گئے تھے اور بحرحرہ تعویضاتی قوانین نافذ کر کے پاکستانی عورت کے دین و آسمان بدل دیئے گئے۔

"جزل نیاہ، الحق نے انتہا پسندی کا جج بولا تھا اس کی فصل اب لہنا رہی ہے۔ وہ انتہا پسند گروہ جنہیں ہمارے اسٹریٹک ۱۱ نے کام دیا جاتا ہے۔ انہوں نے دہشت گردی کی انتہا کر دی۔ ہماری لڑکیوں کے سکولوں سکول ہوں سے اڑا دیئے گئے۔ قبائلی اور دور دراز علاقوں میں ہماری عورتوں سے دہشت کا حق چھینا گیا۔ انتخابات میں ان کے کھڑے ہونے پر پابندی عائد ہوئی اور جب چند ہا امت خواتین نے ان کے ختم سے سرکشی کی تو وہ دن دھارے تل کر دی گئیں مذہبی انتہا پسندی کے پیلاؤ نے پاکستان کے وسیع الشرب سماج کا چہرہ مسخ کر دیا۔ اب دنیا کو پاکستانوں سے خوف محسوس ہوتا ہے۔" (۱۳)

جہرے پر تیزاب پھینکنے اور مٹی کا تیل چھڑک کا جلا دینے کا رواج ہمارے یہاں بہت تیزی سے پھیل رہا ہے۔ یہ نہایت سستا اور مہلک طریقہ انتقام ہے۔ جو کمزور مخلوق پر شدید اثر رکھتا ہے۔ دس، بیس روپے میں کسی لڑکی یا عورت کو عمر بھر کے لیے جہنم میں بھیج دیا جاتا ہے۔ پاکستان اور بنگلہ دیش سے ایسی خبریں اکثر موصول ہوتی رہتی ہیں۔ اس سلسلے میں یو این رائٹس کمیشن آف پاکستان اور انٹرنیشنل انٹرنیشنل کی جاری کردہ تحقیقات اور اعداد و شمار دل

جلا کر رکھ دینے کے لیے کافی ہیں۔ صد سے کی بات یہ ہے قانون ان عزموں کا کچھ نہیں بگاڑ سکی حتیٰ کہ ان کو گرفتار بھی نہ کر سکی اور ان میں سے ۹۰ فیصد آزاد پھرتے ہیں۔ زیادہ حنا اپنے مضمون ”پاکستانی عورت“ آزمائش کی نصف صدی“ میں یوں رقم طراز ہیں۔

”آج سے نہیں عرصہ دراز سے خواتین بڑی تعداد میں نام نہاد چلبوں کے چھٹنے کے حادثوں میں اذیت ناک موت کا شکار ہو رہی ہیں کہا جاتا ہے کہ کھانا پکاتے ہوئے ان کے کپڑوں میں آگ لگ گئی تھی۔ صوبہ پنجاب میں سن ۲۰۰۰ء کے صرف پہلے تین مہینوں میں کم از کم خواتین اس طور پر ہلاک ہوئیں۔ لیکن صرف چند واقعات کی رپورٹ پولیس میں درج کرائی گئی۔ انچ آرمی لی کا تخمینہ ہے کہ چارے سے جل کر ہلاک ہونے والی صرف ۲۰% اموات میں گرفتاریاں ہوتی ہیں۔ ان مقدمات میں طوطے زیادہ تر مشترکہ افراد محض چند خوں کے اندر رہا کر دیے جاتے ہیں۔ چلنے کے واقعات میں لوگ، گھر والوں کو طوطے کرنے سے گریز کرتے ہیں جس کی وجہ سے خوداری مقدمہ چلانے کا عمل زیادہ دیر تک نہیں چل پاتا۔“ (۱۵)

تیزاب پھینکنا اور منی کا تیل چھڑک کر آگ لگا دینا خانگی مظالم کی ایک مثال ہے۔ گھروں کے اندر جن خواتین کو قتل کیا جاتا ہے ان کی زیادہ تر تعداد پر منی کا تیل چھڑک کر آگ لگا دی جاتی ہے۔ عورتوں کے خلاف تشدد کی سطح، جس میں جسمانی و جنسی زیادتیوں سمیت، دہائی کے واقعات، تیزاب پھینکنا، جلا دینا، چولہا پھٹ جانا اور قتل کر دینا وغیرہ شامل ہیں۔ ان میں جلا دینا، چولہا پھٹ جانا خانگی سطح کے معاملات ہیں جن میں تیزاب پھینکنا بھی کسی حد تک شمار ہوتا ہے۔ عورت کے استحصال کی جہاں دیگر شکلیں ہیں وہاں یہ سب بھی موجود ہیں جو مردوں کے معاشرے میں عورت کی بے وقعتی ظاہر کرتی ہیں۔

”ایسی ایک مجلس سیکڑوں کہنیاں ہیں جو ہمارے چاروں طرف بکھری ہوئی ہیں۔ ان میں وہ ہیں جو اپنے نکاح ناموں کو دھتھ میں لیے ہوئے ”کادی“ قرار دے کر باری گئیں۔ وہ جنھیں چاندیادی خاطر قتل کیا گیا اور سب بد چلتی ٹھہرایا گیا۔ وہ بچیاں جو امکانی بد چلتی پاپند کی شادی کے خوف سے باپوں نے ذبح کر دیں۔ میں ان تمام خبروں کو پڑھتی ہوں اور میری اداسی کچھ اور گہری ہوتی جاتی ہے۔“ (۱۶)

زیادہ حنا پاکستان کی سماجی روایات کا نقشہ کھینچتے ہوئے پاکستان میں چند قبائلی رسوم کا ذکر بھی کرتی ہیں جن میں ”دلوز“، ”سودا“، ”دو سٹ“، حق بخشوئی، اور تالوان میں لڑکیوں کی خورگی کے علاوہ عورت دے کر معافی لینا بھی ان رسوں کا حصہ ہے۔ ”دلوز“ سرحد کے علاقے کی ایک قدیم روایت ہے۔ یہ ایک طرح سے شریعتانہ طواغیت ہے۔ کہ پیسے لے کر اپنی بیٹی یا بہن کسی کے حوالے کر دی جائے۔ پچھلے چند برسوں سے لڑکی کی اب جنگلی قیمت مقرر نہیں کی جاتی بل کہ ”اب اس کی بیوی لگائی جاتی ہے“ اور اس بیوی میں سب سے زیادہ قیمت ادا کرنے والا لڑکی کا مالک بن جاتا ہے۔ اب وہ ایک طرح سے اس کا مختار ٹکڑ بن جاتا ہے اور جیسا چاہے اس لڑکی سے سلوک روا رکھ سکتا

ہے۔ یہی رسم سرحد میں اگر ”دلور“ کے نام سے جانی جاتی ہے تو سندھ میں ”دیکرڈ“ کے نام سے رائج ہے۔ جب کہ پنجاب میں ایسی کوئی رسم نہیں ہے۔ لیکن دیہی علاقوں اور بعض لوگوں میں ابھی بھی ڈبے سے پیچے لے کر پھر بچی بیاہی جاتی ہے۔

”کاری“ ایک اور رسم ہے جو عورت کے استحصال کی اہم شکل ہے۔ غیرت کے نام پر عورتوں کا قتل پاکستان کے مختلف حصوں میں نظر آتا ہے۔ سندھی زبان میں کارو ایسے مرد کو کہا جاتا ہے۔ جس پر کسی عورت کے ساتھ ناجائز تعلقات کا شبہ ہو، یعنی اگر کسی عورت پر کسی مرد کے ساتھ جنسی روابط کا الزام نکل آئے تو اسے بھی کاری یعنی ”کالی عورت“ قرار دے دیا جاتا ہے۔ کارو کاری عرف عام میں غیرت کے نام پر قتل بھی لیا جاتا ہے:

”وہ جو غیرت سے محروم اور مغربی تعلیم کے محکوم لوگ ہیں۔ ان ”زلیات“ کی عظیم سے معذور ہیں جو شرف انسانیہ کی توہین ہیں انہی روایات نے ہمارے طبقہ اعلیٰ کی اکثریت کو یقین دلایا ہے کہ وہ نائب خدائی لادش، زمین پر خدا کے نائب ہیں انہیں یاد ہے کہ ان کے ہر قاتل نے دنیا کا پہلا قتل ایک عورت اہمیر کے لیے کیا تھا عورت شر کا بیٹا جانتا، چل پھرتا ثبوت، قاتل کے بیٹے ہاتل کے قتل کا قصاص اہمیر کی نظروں سے لپٹے چلے آ رہے ہیں۔ یہ کھیتے ہوئے لٹا ہوں میں ان دو افسانہ عورتوں کی تصویر محکم جاتی ہے جو طے پختہ رقصوں میں زمیں پر بیٹھی ہوئی اپنے قتل کا انتحار کرتی تھیں کیوں کہ جرگے نے انہیں بدکار قرار دے دیا تھا۔ اس تصویر میں اور اس سے منسلک خبروں میں ان کا تذکرہ نہیں نہیں تھا جو بدکاری میں ان کے شریک کار تھے شاید بدکار صرف اہمیر کی بیٹیاں ہوتی ہیں اپنے بھائی یا قتل کے قاتل قاتل کے بیٹے اپنی پیدائش کے لیے سے ہی ”معصوم“ ہوتے ہیں۔ اسی لیے ایسی کسی خبر میں ان کا تذکرہ نہیں ہوتا۔ دودھ سے دھلے ہوئے اچھلے۔“ (۱۷)

پاکستانی عورت کے گھروں میں آج بھی حدود، شہادت، خلاق، اور صداقت کے سیاہ اور غیر متغیر قوانین زنجیر بنے ہوئے ہیں۔ اس کے بارے میں عالم و فاضل صاحبان عدل یہ رائے رکھتے ہیں کہ وہ بالغ ہونے کے باوجود ولی کی اجازت کے بغیر شادی کرنے کا حق نہیں رکھتی۔

”عورت کو محصور کرنے اور جانبدار کے حصے بخرے کرنے سے بچانے کے لیے وڈیہ مسلم نے ”حق بشری“ کی رسم بھی ایجاد کر لی ہے۔ اس رسم میں لڑکی کی شادی کسی مرد سے نہیں کی جاتی بل کہ اس کی بھانجے قرآن مجید سے اس کی شادی کر دی جاتی ہے۔ ”وہ عملی طور پر کنواری ہی ختم ہو جاتی ہے لیکن اس طرح خاندانی زمین کے ایک ٹکڑے کو تقسیم ہونے سے بچایا جاتا ہے۔“ (۱۸)

پاکستانی قبائل میں رائج ایک اور رسم ”سوارا“ بھی ہے۔ قبائلی علاقوں میں ذرا لڑاسی بات پر قتل کر دینا عام سی بات ہے۔ لیکن قتل کے بعد قاتل کو ”مقتول“ کے گمراہوں کے فیض و غضب سے بچانا انتہائی مشکل ہوتا ہے۔

اگر کوئی قبیلہ کسی بات سے تائب ہو کر یا اس لیے کہ وہ کسی وجہ سے جھگڑے کو طول نہیں دینا چاہتا، امن کی درخواست کرتا ہے تو وہ کفارے یا قصے کے طور پر ایک لڑکی پیش کرتا ہے یہ رسم عام طور پر قصے کے لیے بھی اپنائی جاتی ہے۔ لڑکیوں کو تازہات کے قصے کے لیے استعمال کرنے والی اس رسم کو "سوارا" کہتے ہیں۔ کفارے کے طور پر مسموم لڑکیوں کو بھیٹ چڑھا دینا ایک انتہائی مذموم رسم ہے۔ جو سندھ میں بھی پائی جاتی ہے۔ صوبہ سرحد میں قتل یا دوسرے تازہات کو مٹانے کے لیے ایک خانمان یا قبیلے کی لڑکی، اس قبیلے کے سپرد کر دی جاتی ہے جو قصاص کی رقم کے ساتھ اس لڑکی کو بھی لے جاتا ہے۔ "دختر کشی" کی سزا کرم قتل معج کے زمانے سے ملتی ہے۔ لیکن پاکستان میں اس سلسلے کو کس طرح سے جاری رکھا گیا ہے، اس کا ذکر اپنے کالم میں کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

"پہ معلوم ہونے کے بعد کہ ایک جوڑے کے یہاں بیٹی ہونے والی ہے، کئی ماں باپ اس کی پیدائش سے پہلے ہی اس سے نہات حاصل کر لیتے ہیں۔ یہ ایک ایسا طریقہ ہے جس سے ضمیر پر بوجھ نہیں ہوتا۔ دل کو یہ اطمینان دلا دیا جاتا ہے کہ ہم اپنے معاشی حالات کے سبب لڑکیوں کو تاپند کرنے کی خاندانی روایات کا احترام کر رہے ہیں اور ایک انسانی جان کی ہلاکت کا گناہ بھی نہیں کر رہے۔" (۹۸)

قبائلی جرم کے یا ریاستی قانون میں عورتوں کو قصے کے لیے یا پھر یہ طور تادان استعمال کرنا عورتوں کی دراصل وہی حالت ہے جو قتل اسلام وحشی علاقوں میں رائج تھی۔ ان علاقوں میں دراصل عورت کے ساتھ ابھی تک غلاموں کا سا سلوک کیا جاتا ہے۔ اسی لیے عورت بطور جائیداد جیسے چاہے استعمال کی جاتی ہے۔ ان غلاموں کو اپنی زندگی پر کوئی اختیار نہیں ہوتا۔ مردوں کی بھیٹ چڑھ جانے والی عورتوں کے ساتھ ایک اور رسم بھی روا رکھی جاتی ہے۔ اور وہ "وند سٹ" ہے۔ یہ رسم پنجاب کے ساتھ ساتھ کئی دیگر علاقوں میں بھی رائج ہے۔ اور اب ایک دہائی مٹی جا رہی ہے۔ حیزاب بھیجنے کے واقعات اکثر اوقات ہماری نظروں کے سامنے سے گزرتے ہیں۔ حیزاب ہمیشہ مردہ عورت کے چہرے اور جسم پر بچھنکا ہے تاکہ وہ عورت کو معاشرے کے لیے نشانِ عبرت بنا کر انتقام لے سکے۔ حیزاب سے بھٹی عورتوں میں ہر طرح کی خواتین نظر آتی ہیں، ان میں شریف باپردہ لڑکیاں بھی ہوتی ہیں، انھیں اس لیے جھلسا دیا جاتا ہے کہ انھوں نے کسی کا دستِ عشق یا دستِ ہوس بھٹکا ہوتا ہے۔ اور یہ Rejection اس مرد کے لیے ناقابلِ معافی جرم ٹھہرتا ہے۔ جس کی وجہ سے اس کے دل میں اس لڑکی سے بدلہ لینے کی آگ بھڑک اٹھتی ہے اور نتیجتاً وہ حیزاب سے اس کا چہرہ جھلسا کر اسے شرافت کی "سزا" دے دیتا ہے۔ کوئی جھیز کم لاتی ہے تو سسرال مشتعل ہو کر اپنا قصہ حیزاب کی صورت میں نکالتا ہے کبھی کسی کی خوب صورتی اس کا گناہ بن جاتی ہے اور کبھی غیرت کے نام پر لیکن بیٹی کی صورت سچ کر کے خود کو غیرت مند ثابت کیا جاتا ہے۔ زائد ہوتا اپنے کالم اعلیٰ حضرت! اگر اسی مرتبت "میں لکھتی ہیں کہ:

"حیزاب سے چہرے بگاڑنے کے واقعات میں انہماک میں جھتی رہی۔ یہ امن رائٹس کمیشن آف پاکستان ہر سال ایسی لڑکیوں اور عورتوں کے بارے میں لکھتا رہا ایک ڈاکو مٹری فلم کا



میں نے اُردو قلم بھی کیا اور پھر اس نتیجے پر پہنچی کہ انکسار اور نفرت کے اس اچھیلار کا شمار  
ہونے والوں میں ۹۹ فی صد عورتیں ہیں اور ایک فی صد کم عمر بچے ہیں۔ (۲۰)

یہاں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ عذاب کے عذاب کا شمار ہونے والی لڑکیاں یا عورتیں یا کم عمر بچے ہیں۔  
یہ کمزور طبقہ ہی اس ستم کا شمار ہوتا ہے۔ چلے طبقے سے تعلق رکھنے والے جن کا پڑ سا بنی حال نہیں ہوتا اس ستم کا شمار  
ہونے کے بعد ان کے خاندان والے بھی انہیں تنہا چھوڑ دیتے ہیں۔ اور اس طرح یہ کمزور طبقہ بے آسرا بھی ہو جاتا  
ہے جن کو پچھنے والا کوئی نہیں ہوتا۔

زائدہ حنا عورتوں کے حقوق کی حامی ہونے کے ساتھ یہ موقف بھی رکھتی ہیں کہ عورت کو چپ چاپ یہ ظلم  
برداشت نہیں کرنے چاہیے بلکہ اسے صحافت میں آکر اپنے مسائل دنیا کے سامنے لانے چاہیے لیکن صحافت کی راہ  
بھی پھولوں سے سجا راستہ نہیں بلکہ رمل پر خار ہے۔ عورتوں پر مظالم ہر دور میں ہوتے آئے ہیں، مگر عوام الناس تک  
خبر کی رسائی اس صدی میں جتنی سہل انگیزی سے ہوئی ہے آج سے پہلے نہ تھی۔ اس کی وجہ ہے کہ آج کامیڈیا چاہے  
وہ اظہارات، ریڈیو یا ٹیلی ویژن کی صورت میں ہو، اس کا دائرہ بہت وسیع ہوتا جا رہا ہے۔ زیادہ سے زیادہ لوگ اس  
طرف آرہے ہیں۔ ان لوگوں میں بڑے سے گھٹے لوگ کافی تعداد میں ہیں جن میں خواتین بھی کسی سے پیچھے نہیں۔

خواتین کا قلم آج عورتوں کے مسائل کے علاوہ عالمی سطح پر تیسری دنیا کے ممالک پر گلو بلائزیشن کے اثرات  
کا جائزہ بھی لے رہی ہیں۔ آج وہ دیکھ رہی ہیں اور سوال اٹھاتی ہیں کہ سپر پاور اپنے سپر برین کا استعمال کرتے  
ہوئے عماراں مافی جیسے واقعہ کو عالمی سطح پر بڑھا چڑھا کر پیش کرتی ہے لیکن جب فائنڈ اور پختہ نواد کی بات آتی ہے۔  
تو سب این جی او، سب غیر ملکی محظوظ کیاں چلے جاتے ہیں۔ جب بات عالمی صدیقی کی ہوتی ہے تو کیوں اس پر  
ایک مشہور ڈاکیومنٹری چینل اپنی ڈاکیومنٹری نہیں بناتا؟ اور یہی لوگ جب بات ہوتی ہے ہماری برائی کی، ہماری  
کیموں کی، جب یہ سب لوگ برسات کے دنوں میں چھچھوندوں کی طرح جانے کس کس بل سے نکل آتے ہیں۔ اور  
جب معاملہ ہوتا ہے، ہماری فلاح کی اس حد کا کہ غیر ہزاروں میل دور بیٹھ کر ہمارے حکمرانوں کو ڈالروں کی تاروں  
سے کنٹرول کر کے کٹ چکی کی طرح نہاتے ہیں اور وہ کورٹش بجاتے ہوئے کسی بھی عزم کی تعمیل کے لیے ہر وقت تیار  
رہتے ہیں۔ ان لوگوں کے ہارے میں کوئی کیوں نہیں بدلتا؟

یہ نفرت کے نام پر کاری کرنے والے، ناک کاٹ دینے والے، سنگسار کرنے والے، جہنم و جہنم جو عورتوں  
کے نام پر کٹ مرنے کو تیار رہتے ہیں، جو اسلام کے نام پر دلوں میں شوقی شہادت لیے پھرتے ہیں، اس وقت کہاں  
تھے جب حنفیہ صدیقی کو بغیر کسی قانونی تحفظ کے سپر پاور کے حوالے کیا گیا۔ یہ لوگ اس وقت کہاں ہوتے ہیں جب  
ان ہی کے کہنے پر ۱۸ سال ۱۶ سال کے مصحوم لڑکے خود کو اور دوسروں کو دھماکوں اور خودکش حملوں میں اڑا رہے  
ہیں۔ کبھی وہ خود کسی دھماکے کا حصہ کیوں نہیں بنے؟ کیوں یہ بہادر لوگ کم سن بچوں کے کندھوں پر بندوبست رکھ  
چلانے میں ماہر ہیں؟

آج کی ادیب خواتین ہوں یا قلم نگار خواتین وہ آج کے زمانے کی عورت کو سامنے لا رہی ہیں۔ وہ عورت کو

ایک انسان، معاشرے کا باخبر فرد چاہئے ہوئے اس کے شخص اور اس کی نفسی انفرادیت پر ایمان رکھتی ہیں۔ اسے زندگی کے دھارے میں شامل دیکھتی ہیں۔

فیصلہ سے مراد یہ نہیں کہ عورتیں کھلی آزادی کی طلبکار ہیں۔ بل کہ اس شعور کے تحت وہ خود غلط اور آزاد انسان کی حیثیت سے اپنا حق مانگ رہی ہیں۔ وہ کہہ رہی ہیں کہ انہیں اپنی محنتوں اپنے پاس رکھنے کا حق دیا جائے، طلاق کے بعد بچے اپنے پاس رکھنے کا حق دیا جائے، ملکیت، حصول تعلیم اور اس طرح روزگار کا حق دیا جائے۔ جس میں وہ آزادانہ طور پر عزت کے ساتھ زندگی گزار سکیں۔ عورتیں چاہتی ہیں کہ وہ اپنے فیصلوں کا براہِ ملامت اعلان کر سکیں، اپنی مرضی سے شادی کر سکیں اور انہیں اپنے جسم پر مکمل اختیار حاصل ہو۔ وہ مطالبہ کر رہی ہیں کہ مردوں کو کھلی آزادی نہ ہو کہ وہ عورتوں کو ماریں، زنا کریں اور جب چاہیں انہیں قتل کر دیں۔ عورتوں کے جسم اور اس کی گھریلو زندگی پر حملے دنیا بھر روزانہ کا معمول بن چکے ہیں۔ زنا، عورتوں کی پٹائی، بے یوں کے قتل بچوں کے مردوں کی زیادتی کو ذرائع ابلاغ محض انفرادی فعل قرار دیتے ہیں لیکن جس وسیع پیمانے پر یہ جرائم ہو رہے ہیں ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کام منظم طریقے سے کیا جا رہا ہے کیوں کہ کہ عدالتوں اور پولیس جیسے اداروں کی چشم پوشی یا حماقت کے بغیر عورتوں پر مردوں کا یہ تشدد اپنے منظم پیمانے پر ابھی جاری نہیں رہ سکتا۔ لیکن پھر بھی منظم مردوں کے خلاف تحریک نہیں ہے بل کہ ڈاکٹر جسٹس اے۔ ایس آکھ کے مطابق:

"Fight for gender equality is not a fight against men. It is a fight against traditions that have chained them. a fight against proverbial Laxman Rekha which is different for men and different for women. The society must rise to the occasion. It must recognize and accept fact that men and women are equal partners in life. They are individual who have their own identity."<sup>(21)</sup>

کشور ناہید اور زاہدہ حنا لکھتے ہوئے جرأت مندانہ انداز اپناتی ہیں۔ ان خواتین کا نقطہ نظر اسلوب نگارش دونوں جدا جدا ہیں مگر موضوع مشترک ہے۔ اور وہ ہے "عورت"۔ عورت جسے فلسفیوں نے فلسفہ، نفسیات دانوں نے نفسیاتی اور مذہبی پیشواؤں نے مذہب کی عینک سے تو دیکھا، مگر انسان ہونے کے ناطے اسے انسان نہ سمجھ سکے۔ یہی نقطہ لے کر زاہدہ حنا عورت کو انسانیت کی سطح پر دیکھتی ہیں تو کشور ناہید فیصلہ ہونے کے ناطے عورتوں کے حقوق کی طلبکار ہیں۔ زاہدہ حنا عالمی سطح پر عورت کی جدوجہد اور اس کی کامیابیاں دیکھتی ہیں تو کشور ناہید پاکستانی عورت کی صورت حال پر کڑی نگاہ رکھتے ہوئے ہیں۔ کشور ناہید نے پاکستانی عورت کا براہِ سان حال لکھ کر مقتدر طبقہ سے لے کر عوام الناس تک کانپایا ہے تو زاہدہ حنا نے عالمی سطح پر عورت کو مضبوط پا کر اسے پاکستانی عورت کے سامنے بطور مثال پیش کر دیا ہے۔

ایک محب وطن پاکستانی کی طرح وہ پاکستان کے دیگر کون حالات دیکھ کر بے چین ہو جاتی ہیں۔ طبقاتی تقسیم، وڈیرو شاہی نظام، مقلد طبقہ کی بے حسی اور غریب طبقہ کی روز بہ روز گرتی صورت حال انھیں سوال اٹھانے پر مجبور کر دیتی ہے۔ اور کیوں نہ ہو، باشعور حوصلہ مند اور غیرت مند کالم نگار خواتین جو عورت ہونے سے زیادہ انسانیت پر یقین رکھتی ہیں۔ ان میں سوال اٹھانے کی جرات ہے۔ یہ خواتین پڑھے لکھے طبقہ اشرافیہ یا نڈل کلاس لوگوں کی اکثریت کی طرح حالات سے سمجھوتہ نہیں کرتیں بلکہ حالات کا مقابلہ کرنے کی ہمت و حوصلہ رکھتی ہیں۔ اس لیے مسائل عورتوں کے ہوں، یا تیسری دنیا کے ممالک کے، یہ خواتین کالموں میں بے لاگ انداز اختیار کرتے ہوئے قریہ کر دیتی ہیں۔

ان سب کوششوں کے بعد بھی ابھی عورت ”جہاں ہم ہیں وہاں دارودن کی آزمائش ہے“ کے مصداق کڑی آزمائشوں سے نبرد آزما ہے۔ اب دیکھیے گھماری خواتین کی یہ کوششیں پاکستانی عورت کے مسائل کب تک اور کہاں تک حل کرنے میں مدد دیتی ہیں۔

### حوالہ جات:

- ۱۔ کالم انگریزی زبان کا لفظ ہے۔ یہ قدیم فرانسیسی لفظ Colonne اور لاطینی لفظ columne سے مل کر بنا ہے۔ آکسفورڈ کشتری کے مطابق:

Column: "Vertical support of a building XV (Lydge) vertical division of a page etc."

[Oxford Dictionary of English, 1986]

- ۲۔ تائشٹی شعور کو سمجھنے سے پہلے اس لفظ کے معنی فیمینزم Feminism کو سمجھنا ہو گا۔ فیمینزم انگریزی زبان کا لفظ ہے جس کا اردو میں ترجمہ ”مساخیت“ کیا گیا ہے۔ آکسفورڈ کشتری کے مطابق:

"Belief in the principle that women should have the same right and opportunities as men"

[Oxford Dictionary of English, 1986]

- 3- Rosi Braidotti, "Feminist Philosophies", A concise companion to Feminist Theory Edited by Mary Eagleton, Blackwell publishing Ltd., 2003, P-197

۴۔ انیم۔ ایس۔ ڈال، اعداد نویسی کی مختصر تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۸ء، ص ۱۱۹

۵۔ کشور ناہید، کالم ”مذہب کے عروسیوں اور نا اہلانیوں کے حاکم“، شمول: ورقِ درق آئین، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

- ۶۔ کشور تابید، کالم "دشت میں آج بھی بجلی نہیں ہے" مشمول: "ورق ورق آئینہ، سنگ میل بجلی کیشنر، لاہور ۲۰۰۶ء، ص ۲۹۔
- ۷۔ کشور تابید، کالم "انگشت لہائی کس چاہ کریں" مشمول: "گنبدہ یادوں کی داہیں"، سنگ میل بجلی کیشنر، لاہور ۲۰۰۶ء، ص ۱۰۱۔
- ۸۔ کشور تابید، کالم "سندھ کے محرمیوں اور نااضالیوں کے حقائق" مشمول: "ورق ورق آئینہ"، سنگ میل بجلی کیشنر، لاہور ۲۰۰۶ء، ص ۸۲۔
- ۹۔ کشور تابید، کالم "کب آسمان سے بھیج د آفات اسے خدا" روزنامہ جنگ، ملتان، ۲۱ فروری ۲۰۰۹ء۔
- ۱۰۔ کشور تابید، کالم "ہنزہ جمیل قیامت میں کتنی ہے" روزنامہ جنگ، ملتان، ۸ مئی ۲۰۱۰ء۔
- ۱۱۔ کشور تابید، کالم "مجھے بن پانی پھل نہ بنا" روزنامہ جنگ، ملتان، ۲ مئی ۲۰۰۹ء۔
- ۱۲۔ کشور تابید، کالم "پاکستانی کھانے، افریقین میڈک" روزنامہ جنگ، ملتان، ۱۲ اپریل ۲۰۰۹ء۔
- ۱۳۔ کشور تابید، کالم "منظر نامہ ۳۵ برسوں کا" مشمول: "ورق ورق آئینہ"، سنگ میل بجلی کیشنر، لاہور ۲۰۰۶ء، ص ۱۳۳۔
- ۱۴۔ زاہد حنا، کالم "وہ عکرب طلوع ہو گی؟" روزنامہ ایکسپریس ملتان، ۱۶ فروری ۲۰۱۱ء۔
- ۱۵۔ زاہد حنا، "عورت زندگی کا زمانہ" شہزاد بجلی کیشنر، کراچی ۲۰۰۳ء، ص ۱۱۰۔
- ۱۶۔ زاہد حنا، کالم "کیسا اتوار کیسی منافقت" روزنامہ ایکسپریس ملتان، ۱۴ فروری ۲۰۰۷ء۔
- ۱۷۔ زاہد حنا، کالم "ہے کوئی انصاف کرنے والا" روزنامہ ایکسپریس ملتان، ۷ ستمبر ۲۰۰۹ء۔
- ۱۸۔ زاہد حنا، "عورت زندگی کا زمانہ" شہزاد بجلی کیشنر، کراچی ۲۰۰۳ء، ص ۱۰۱۔
- ۱۹۔ زاہد حنا، کالم "میں بھی ایک انسان ہوں" روزنامہ ایکسپریس ملتان، ۱۸ جنوری ۲۰۱۲ء۔
- ۲۰۔ زاہد حنا، کالم "بجلی حضرت اگر اسی مرتبتا" روزنامہ ایکسپریس ملتان، ۱۹ اپریل ۲۰۰۸ء۔
- ۲۱۔ Dr. Justice A.S Anand, "Gender Inequality / google.com (۹ جولائی ۲۰۰۹)



# افریقہ میں سامراجی اور استعماری ریشہ دوانیاں: پس منظر و پیش منظر

ڈاکٹر آصف علی چٹھہ

## Abstract:

It is said that the birth place of human being was probably Africa but it is strange that the first cradle of mankind is now the most backward continent of the world. Apart from other factors slave trade and colonial rule of European played a vital role in this connection but strenuous struggle of the African peoples finally tore off the shackles of slavery. This article pays particular attention to social, political and economic policies of colonial powers to enslave the whole continent and Africans resistance against colonialism, imperialist exploitation and racial arrogance.

اُس پائل سارتر نے کہا تھا ابھی زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ اس سرزمین پر دو ادب لوگ بستے تھے۔ آدھے ادب انسان اور دُجڑھ ادب دیسی۔ حق اَوّل الذکر کے پاس تھا اور فریضہ دوسروں کے پاس۔ ان دونوں کے درمیان چھوٹے موٹے بادشاہ جاگیردار اور سرمایہ دار تھے۔<sup>(۱)</sup> سارتر کا کہنا بالکل بجا ہے۔ دنیا کا دوسرا بڑا براعظم افریقہ وہ خطہ ارض ہے جس کے کین صدیوں تک شرف انسانی سے مشرف ہونے کو ترستے رہے بل کہ تاریخ بتاتی ہے کہ بعض اوقات تو ان کو جانوروں سے بھی کم تر ”درجہ“ سے نوازا گیا۔ یہ سب کچھ ان اقوام نے کیا جو آج خود کو دنیا کی ’مہذب ترین اقوام‘ میں شمار کرتی ہیں۔

براعظم افریقہ تقریباً دنیا کے وسط میں واقع ہے۔ اس کے مشرق میں ایشیا اور آسٹریلیا کے براعظم پائے جاتے ہیں۔ مغرب میں شمالی اور جنوبی امریکہ ہیں اور اس کے شمال میں براعظم یورپ موجود ہے۔ یہ براعظم چاروں طرف سے سمندروں میں گھرا ہوا ہے۔ شاید مرکز میں واقع ہونے کے باعث کئی صدیوں تک یہ براعظم سامراجی دنیا کی توجہ کا بھی مرکز نہ رہا۔ چنانچہ چین، برطانیہ، فرانس، برطانیہ اور اٹلی وغیرہ نے صدیوں اس کو اپنی جولان گاہ

جائے دکھا۔ انہوں نے افریقہ سے جی بھر کے دولت لوٹی۔ افریقہ غلاموں کی تجارت کے لیے بھی دنیا کا سب سے بڑا مرکز تھا۔ چنانچہ مغربی استعمار نے جہازوں کے جہاز بھر بھر افراد کی قوت کو اپنے اپنے ممالک میں منتقل کیا امریکہ نے بھی پہلی جنگ میں طوبہ ہاتھ دھوئے۔ جو افریقہ میں موجود رہے ان سے بھی جی بھر کر پیار لی گئی۔ اسی صدی کے آخر تک تقریباً سارا افریقہ برطانیہ فرانس اور اطالیہ وغیرہ کے ماتحت تھا۔ بیسویں صدی میں یہ ”امریک براعظم“ آزادی کی روشنی سے منور ہونے میں کامیاب ہو گیا۔

بیسویں صدی عیسوی کے دوران میں یورپین ممالک کی طرف سے ”تاریک“ قرار دیا جانے والا براعظم تقریباً ۵۴ آدور یا ستوں پر مشتمل ہے۔ یورپین سمجھتے تھے کہ یہ وہ خطہ زمین ہے جو سب سے بعد دریافت ہوا ہے۔ حال آں کہ ایسا نہیں تھا۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ یورپین بوجہ یہاں دیر سے پہنچے وہ افریقی ایک طویل عرصے سے China، اٹلی اور عرب ممالک سے مصروف تجارت تھے۔ دنیا کا سب سے بڑا صحرا صحارا، شمالی افریقہ کو جنوبی افریقہ سے الگ کرتا ہے افریقہ میں غلامی کی شرمناک داستان صدیوں پر محیط ہے۔ افریقہ میں غلاموں کی تجارت کے بارے میں The African and Asian World میں مرقوم ہے:

“By the 15th century, European explorers were coming to the African coast for gold, Ivory, and slaves. Although the Portuguese began selling slaves in the Europe in the mid-1400's the slave trade did not increase greatly until after the discovery of America. During the infamous years of the slave trade, few Europeans settled in western Africa. Those who stayed attempted to convert Africans to Christianity”<sup>(2)</sup>

پندرہویں صدی عیسوی میں جب پرتگال کو برازیل وغیرہ میں اپنی زراعت کو فروغ دینے کے لیے افراد کی قوت کی ضرورت پڑی تو افریقی غلاموں کی تجارت بہت بڑھ گئی۔ سولہویں صدی عیسوی میں برطانیہ اور فرانس وغیرہ بھی اس منافع بخش تجارت میں شامل ہو گئے۔ امریکہ بھی کسی سے پیچھے نہ رہا۔

Between the 1500's and the 1800's about 10 million Africans were kidnapped from their homelands and sent to America in the holds of slave ships under inhuman conditions.<sup>(3)</sup>

اٹھارہویں صدی میں غلاموں کی تجارت کی حوصلہ شکنی شروع ہو گئی۔ امریکہ اور یورپ کے باشندوں نے بھی اس غیر انسانی فعل کی مذمت شروع کر دی۔ ۱۸۰۳ء میں ڈنمارک نے غلاموں کی خرید و فروخت پر پابندی لگا دی۔

بعض دوسرے ممالک نے بھی اس کی تقلید کی۔ اس مذموم کاروبار کے زوال کی ایک وجہ شاید یہ بھی تھی کہ اب مغربی ممالک افریقی غلاموں کے بجائے افریقی پیدوار کو زیادہ قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے لہذا یہاں کے کسانوں نے اپ اس کی طرف توجہ کی۔ بہر حال افریقی غلاموں کی خرید و فروخت کا یہ سلسلہ تقریباً چار صدیاں جاری رہا۔ انسان بکنا رہا اور خریدنا چاتا رہا۔ اسیسویں صدی تک مغربی افریقہ میں غلاموں کی خرید و فروخت جاری رہی۔

حقیقت یہ ہے کہ افریقہ کی غلامی اسیسویں صدی میں ختم نہ ہوئی بس طریقہ کار میں تبدیلی آئی۔ پہلے افریقہ کو غلام بنا کر دوسرے ممالک لے جایا جاتا تھا، اب افریقہ کو غلام بنانے کے لیے مغربی ممالک کو خوافریقہ آنا پڑا لہذا اسیسویں صدی کے آغاز تک تقریباً سارا افریقہ ان ممالک کی کالونیوں کی روپ دھار چکا تھا۔ پہلے کچھ افراد غلامی سے بچ جاتے تھے، اب سب کو اس سے مشرف ہونا پڑا۔

"As slavery ended, Europeans began to move in to Africa. By 1914, most of Africa had been carved into Colonial possessions. Only Liberia and Ethiopia remained independent. Colonial rule in Africa lasted from about 1900 to about 1960. During this time, European nations took valuable minerals and resources out of Africa. Europeans developed mines and plantation, using the African people as labourers." (40)

یورپی آبادکاروں نے افریقہ میں مختلف صنعتیں لگا کیں۔ یہاں سے خام مال اور افرادی قوت کو بے دریغی استعمال کیا اور مقامی آبادی کو بہت معمولی اجرت پر ملازمت دی۔ بعض علاقوں کو براہ راست اپنی تحویل میں رکھا اور بعض جگہ افریقی سرداروں اور سپاہی نمائندوں کے ذریعے اپنے مقاصد حاصل کیے۔ افریقی ممالک کو بالواسطہ طور پر چند فوائد بھی حاصل ہوئے۔ کہیں کہیں ہسپتال، سکول، ریلوے لائنیں اور نئے شہر بھی قائم ہو گئے۔ وہ افریقی جو دیور تعلیم سے آراستہ ہو گئے، انھوں نے آزادی کی تحریکوں میں بھی حصہ لیا، اپنی قوم کی مدد کی اور پچاس کی دہائی میں زیادہ تر افریقہ آزاد فضاؤں میں سانس لینے لگا۔

"The slogans at the first All- African Peoples conference were "Peoples of Africa, unite we have nothing to lose but our chains!" and "we must again be masters of our continent! We must achieve freedom and equality." (45)

پچاس کی دہائی شمالی افریقہ کے لیے بہت مہارک ثابت ہوئی اور اس دوران میں تقریباً تمام شمالی افریقہ اور سوڈان آزادی کی دولت سے بالا مال ہوا۔ دوسری جنگ عظیم کے باعث اگلی کو اپنے افریقی مقبوضات سے ہاتھ

افریقہ میں سامراجی اور استعماری ریٹرو وائیاں: جس منظر و پیش منظر

دھوئے پڑے۔ اٹلی نے استعماریا پر ۱۹۳۶ء میں قبضہ کیا تھا۔ ۱۹۳۶ء میں استعماریا آزاد ہو گیا۔ لیبیا نے بھی دسمبر ۱۹۵۱ء میں آزادی حاصل کر لی۔ اطالوی صومالیہ آگیا، لنگ ۱۹۶۰ء تک اٹلی کے زیرِ نگین رہا۔

۱۹۳۶ء میں اٹلانٹک چارٹر کی صورت میں اتحادی طاقتوں نے یہ طے کیا تھا کہ جمہوری قوتوں کی شکست کے بعد سب کو آزادی سے نوازا جائے گا لیکن اتحادی طاقتوں نے اپنے وعدے سے غداری کی۔ سزائمن جرجیل نے کہا کہ اٹلانٹک چارٹر کا اطلاق یورپ کے زیرِ نگین نوآبادی طاقتوں پر نہیں ہوتا۔ چنانچہ غلام قوموں نے آزادی کے حصول کے لیے اپنے غل بوتے پر تک دودھ شروع کر دی۔ (۶)

جنگ عظیم دوم کے بعد مصر میں تحریک آزادی بہت زور پکڑ گئی۔ آخر کار ۱۹۵۳ء میں مصر کے لوگ برطانیہ اور مقامی بادشاہت سے چھٹکارا حاصل کرنے میں کامیاب ہو گئے۔ مصر کے لوگوں کی کامیابی کے بعد افریقہ کے باقی ماندہ ممالک میں بھی آزادی کی تحریکیں زور پکڑ گئیں اور یکے بعد دیگرے پورا افریقہ آزادی کی دولت سے بالا مال ہو گیا، خصوصاً سوڈان کی تحریک آزادی نے آزادی مصر کی تحریک سے ہمیں حاصل کی اور یکم جنوری ۱۹۵۶ء کو سوڈان بھی برطانیہ سے آزادی حاصل کرنے میں کامیاب ہو گیا۔ مراکش بھی تقریباً ۳۳ سال فرانس کے زیرِ نگین رہا اور اس پر دس عرصہ میں مراکش اپنے ملک کی آزادی کے لیے سرگرم رہے۔ فرانس نے ۱۹۵۲ء کے ایک معاہدے کے مطابق مراکش کو اپنی کالونی کی حیثیت سے اپنے زیرِ تسلط رکھا ہوا تھا اور اس مقصد کے لیے فرانس نے دہشت، خوف اور طاقت کا ہر حربہ استعمال کیا لیکن بالآخر مقامی لوگوں کی مزاحمت کے سامنے اسے اٹھیار ڈالنے پڑے۔ مراکش کی کمیونسٹ اور اشتعال پارٹی نے اپنے مقصد کے حصول کے لیے اٹھک منت کی۔ ۱۹۵۶ء میں فرانس نے مراکش کی آزادی کو تسلیم کر لیا۔ اس کے فوراً بعد یمن بھی اپنے زیرِ نگین مراکش طاقت سے دستبردار ہو گیا۔

فرانس نے ۱۸۸۱ء میں صیو یا پر قبضہ کر لیا تھا۔ دوسری جنگ عظیم کے دوران صیو یا میں بھی تحریک آزادی بہت زور پکڑ گئی۔ جب فرانس نے اوجھے جھنڈوں سے تحریک کو دبانے کی کوشش کی تو گورنر بلا جنگ کا آواز ہو گیا۔ جولائی ۱۹۵۳ء میں فرانس صیو یا کو داخلی آزادی دینے پر رضا مند ہو گیا۔ ۳۰ مارچ ۱۹۵۶ء کو صیو یا نے مکمل طور پر آزادی حاصل کر لی۔ ۱۹۵۷ء میں صیو یا کو ایک جمہوریہ قرار دے دیا گیا۔ مراکش اور صیو یا کی یکے بعد دیگرے آزادی کا ایک سبب الجزائر کی جنگ آزادی بھی تھا۔ فرانس الجزائر میں ہر طرح کے وسائل جمہوریت کر بھی اس پر ہر قیمت پر قابض رہنا چاہتا تھا۔ اگرچہ بعد میں فرانس اس مقصد میں بھی کامیاب نہ ہو سکا۔ تھیر کھ بندہ نقدیہ کھ غصہ، فرانسیسی استعمارات نے الجزائر پر قبضے کو ہمیشہ بہت اہمیت دی اور اس تسلط کو برقرار رکھنے کے لیے ہر طرح کے جھنڈے بھی استعمال کیے۔ فرانس نے الجزائر پر ۱۸۳۰ء میں قبضہ کیا تھا۔ فرانس نے اس خیال کو تقویت دینے کی ہر ممکن کوشش کی کہ الجزائر اب فرانس ہی ہے۔ "Algeria is France" لیکن مقامی عرب باشندوں نے اس خیال کو بھی دل سے قبول نہ کیا اور اپنی سرزمین سے فرانس کا تسلط ختم کرنے کے لیے سر قند کوشش کی۔ دوسری جنگ عظیم کے سبب فرانسیسی مقبوضات پر فرانس کا تسلط کمزور تر ہو گیا۔ مئی ۱۹۴۵ء میں جب برٹنی کی شکست پر پورا یورپ مجبور رہا تھا، الجزائر میں تحریک آزادی کی لہر اٹھی جس کو فرانس نے بے دردی سے کچلنے کے لیے تقریباً چالیس ہزار



افراد کو موت کے گھاٹ اتار دیا۔ ۱۹۵۳ء سے لے کر ۱۹۶۲ء تک فرانس نے الجزائر کے خلاف اپنی جنگ "Dirty war" جاری رکھی۔ اس دوران ہزاروں محب الوطنوں نے اپنی جان کا نذرانہ پیش کیا اور فرانس کو جھکنے پر مجبور کر دیا۔ جولائی ۱۹۶۲ء میں بینٹل لیبریشن فرنٹ نے بے مثال فتح حاصل کر کے الجزائر کو آزادی سے ہم کنار کر دیا۔

۱۹۶۰ء سے ۱۹۶۳ء تک کے درمیان مشرقی افریقہ میں سات آزاد ریاستیں وجود میں آچکی تھیں جن میں جمہوریہ صومالیہ، تنزانیہ، یوگنڈا، روانڈا، برونڈی، کیینیا اور زینزیبار شامل تھیں۔ ۱۹۶۳ء میں تنزانیہ کا اور زینزیبار ریاستیں ایک یونین کی صورت میں اکٹھی ہو گئیں اور مشترکہ نام متحدہ افریقہ قرار پایا۔

دشلی افریقہ کے لوگ بھی صدیوں تک نوآبادیاتی نظام کے شکنجے میں جکڑے رہے دوسری جنگ عظیم سے پہلے تک یہ لوگ ہر طرح کے سیاسی اور انتظامی معاملات سے بالکل الگ تھلگ اور محروم تھے۔ یہاں کے باشندے اتحادی افواج کی جانب سے شمالی اور مشرقی افریقہ، مدغاسکر، برما اور یورپ میں مختلف محاذوں پر برسرِ پیکار رہے۔ جب جنگ عظیم دمِ ختم ہوئی اور یہ تربیت یافتہ افراد واپس لوٹے تو انھوں نے مقامی باشندوں کے ساتھ مل کر سامراجی طاقتوں کے خلاف منظم احتجاج اور بغاوت شروع کر دی۔ علاوہ انہیں چین افریقین تحریک نے بھی افریقی قومی آزادی کی تحریکوں کو ہمیز لگائی۔ جب پانچویں چین افریقین کانگریس ۱۹۵۵ء میں مانچسٹر میں انعقاد پزیر ہوئی تو اس میں مکمل کھلا طور پر استعماری اور سامراجی ممالک کی نوآبادیاتی سازشوں کی پرزور مذمت کی گئی اور افریقہ میں نسلی امتیاز اور نژادی کے مکمل خاتمے اور جمہوری دور کے آغاز کا پرزور مطالبہ کیا گیا۔ یہ کانفرنس افریقہ کے عوام کے ذہنوں میں انقلابی تبدیلیوں اور اپنے جائز مطالبات کے بالفاظِ شعور کی بھرپور گماڑ ہے۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد، برطانیہ کے زیرِ نگین علاقوں یوگنڈا، کیینیا، تانزانیہ اور گھانا وغیرہ میں تحریک آزادی بڑے جوش و خروش سے پھیلنے لگی تھی۔ برطانوی فوج اور افریقیوں کے درمیان خون ریز تصادم ہوئے۔ ۱۹۵۲ء سے ۱۹۵۳ء کے درمیان کیینیا کی مکمل آزادی کے تقریباً اسی ہزار حریت پسندوں کو قتل میں ڈال دیا گیا لیکن اس دفعہ افریقیوں کی مزاحمت بے مثال تھی۔ وہ کسی قیمت پر بھی پیچھے نہیں ہٹنا چاہتے تھے۔ ان کا ایک ہی نعرہ تھا۔

"We will never stop fighting for our land, it was and will be ours for ever." (7)

تانزانیہ اور گھانا میں بھی تحریک آزادی اسی جوش و جذبے سے جاری رہی۔ چنانچہ برطانیہ کے زیرِ نگین دشلی افریقہ کے ممالک میں گھانا (Gold Coast) پہلا ملک تھا جس نے آزادی حاصل کی۔ گھانا، مارچ ۱۹۵۷ء کو آزاد ہوا۔ یکم اکتوبر ۱۹۶۰ء کو تانزانیہ نے بھی نژادی کے جوئے کو بیٹھ کے لیے اتار پھینکا۔ مغربی افریقہ میں برطانوی کالونی سرالون (Sierra Leone) بھی ۱۹۶۱ء میں آزاد ہو گئی۔ مغربی افریقہ میں برطانیہ کے زیرِ تسلط آخری کالونی گیمبیا بھی ۱۸ فروری ۱۹۶۵ء کو برطانیہ کے تسلط سے آزاد ہو گئی۔

برطانوی وزیرِ اعظم ہیرلڈ میکملین (Harald Macmillan) نے مارچ ۱۹۵۷ء میں مغربی افریقی کالونی گھانا کو مکمل آزادی دیتے ہوئے معروف اشتراکی رہنما (Kwame Nkrumah) کو اقتدار سونپ دیا۔ اس

حوالے سے ڈرہی ٹائر (J- Denis Derbyshire) کہتے ہیں۔

"Ushering in what the British Prime Minister, Harold Macmillan, termed a wind of change, across black Africa, 33 African states secured independence during the next ten years. In one year alone, 1960, 17 new African states were proclaimed".<sup>(8)</sup>

دوسری جنگ عظیم سے قبل فرانسیسی مقبوضات مغربی اور وسطی افریقہ میں دو حصوں میں منقسم تھے۔ فرانسیسی مغربی افریقہ، جس میں موریتانیہ، سینیگال، گنی، آئیوری کوسٹ، دھوے، سوڈان، اہر دولٹا اور نائجر وغیرہ شامل تھے، اور فرانسیسی وسطی افریقہ جس میں کانگو، گین اور چاد وغیرہ موجود تھے۔ ہر فیڈریشن کا اپنا گورنر جنرل تھا جس کے پاس محدود اختیارات تھے۔ علاوہ ازیں ملحقہ سر، کیمرون اور ٹوگو کے علاقے بھی فرانس کی حدود میں شمار ہوتے تھے۔

فرانس کے ذریعے علاقوں میں افریقہ ڈیموکریٹک یونین کی رہنمائی میں آزادی کے پر زور مطالبے کیے گئے۔ فرانس نے تحریک آزادی کو دبانے کے لیے تمام استعماری جھنڈے استعمال کیے۔ ملحقہ سر میں نو سال تک ایمر جنسی کا نفاذ رہا، حریت پسند آگ اور خون کے دریا بہا کر دے رہے۔ آخر کار گنی وہ پہلا ملک تھا جس نے وسطی افریقہ میں فرانسیسی تسلط سے رہائی حاصل کی۔ اکتوبر ۱۹۵۸ء میں گنی نے آزاد لفظوں میں سانس لیا۔ گنی کی آزادی نے یہ پیغام دیا کہ برطانوی سامراج کی مانند فرانسیسی استعمار بھی افریقہ سے دم دبا کر بھاگنے پر مجبور ہو چکا ہے۔ جمہوریہ گنی نے باقی مقبوضات کے لیے بھی آزادی کی راہ ہموار کی اور یوں وسطی افریقہ میں ایک ایک کر کے غلامی کی تمام زنجیریں ٹوٹ گئیں۔

۱۹۶۰ء کا سال افریقی طوفانِ نعتی کا سال ہے۔ تاریخ میں اگر اسے افریقی سال قرار دیا جائے تو بے جا نہیں۔ اس سال افریقہ کے نقشے پر سترہ آزاد ممالک کا ظہور ہوا اور استعماریت کا سورج افریقی براعظم پر غروب ہو گیا۔ اسی سال نام نہاد فرنگ افریقہ کی کوئی کھڑے کھڑے ہوئی اور اس سال کے نصف اول میں کیمرون اور ٹوگو آزادی سے ہم کنار ہوئے۔ ۳۰ جون ۱۹۶۰ء کو مالی کو آزادی میسر آئی۔ ملحقہ سر اور ملائیس بھی بالترتیب ۱۶ اور ۲۶ جون ۱۹۶۰ء کو آزاد ہوئے۔ بالآخر ۱۹۶۰ء کے اختتام تک دھوے، نائجر، اہر دولٹا، آوری کوسٹ، چاد، مرکزی افریقی جمہوریہ، کانگو، گین اور موریتانیہ آزاد ممالک کی فہرست میں شمار ہو چکے تھے۔ نیپیا، پرغوریا، جنوبی اریڈیشیا سمیت پورے جنوبی افریقہ میں نسل امتیاز اور نسل علیحدگی کی طبعی انسانی روایات کو مضبوط کرنے کے لیے بعض بڑی طاقتیں بھی امداد دیتی رہیں، صرف سلیہ قام لوگوں کو مضبوط بنانے کے لیے۔ نیپیا کو اس سلسلے میں سب سے زیادہ مدد دی گئی۔ پرغوریا کی حکومت، سلسری کی اقلیتی حکومت اور پرنگال کی حکومت اس پالیسی پر سختی سے عمل کرانے پر مصرح ہیں کہ پورا جنوبی افریقہ پرنگال ہی کا حصہ ہے۔ ان نسل پرست حکومتوں نے اپنے تسلط کو دوام بخشنے کے لیے لوٹ مار اور اقتصاد کے سارے حربے استعمال کیے۔

۱۹۶۳ء میں جب افریقی اتحاد عظیم کا قیام عمل میں آیا تو اس نے جنوبی افریقہ میں نوآبادیاتی نظام کے خاتمے اور نسلی علیحدگی اور امتیاز کی عسکرانی کے اختتام میں بھرپور کوشش کی۔ افریقی اتحاد عظیم کے منشور کے الفاظ ہیں:

”اس منشور کے ذریعے ہم بغیر کسی قسم کے شک اور التباس کے یہ بات واضح کر دینا چاہتے ہیں کہ ہم تمام انسانوں کی مساوات کے عقیدے کے قائل ہیں اور یہ یقین رکھتے ہیں کہ تمام انسان بلا لحاظ رنگ، نسل، مذہب یا صنف کے انسانی عزت و وقار کے مساوی طور پر حقدار ہیں۔ ہمارا یہ بھی عقیدہ ہے کہ تمام انسان معاشرے کے مساوی ممبروں کی حیثیت سے اپنی ہی حکومت میں شرکت کا حق رکھتے ہیں۔ ہم اس بات کو بھی تسلیم نہیں کریں گے کہ کوئی فرد یا افراد کا کوئی گروپ مطلقاً و بالکل افراد کے کسی دوسرے گروپ پر ان کی مرضی کے بغیر حکومت کرنے کا کوئی حق رکھتا ہے اور ہم اس امر کی توثیق کرتے ہیں کہ ایک معاشرے کے افراد ہی خود مساوی حیثیت سے باہم کام کرتے ہوئے اس بات کا یقین کر سکتے ہیں کہ ان کے لیے ایک اچھا معاشرہ کیا ہے اور ایک اچھا سماجی اقتصادی یا سیاسی نظام کیا ہے۔“ (۱)

۱۹۶۹ء میں اس منشور لوسا کا کوپرنگل اور جنوبی افریقہ کے سوا اقوام متحدہ کے اس وقت کے ایک سوشل مراٹک نے قبول کیا۔ کیوں کہ یہ ان دو مراٹک کی پالیسیوں پر تنقید اور زبردست حملہ تھا۔ اس منشور میں مزید لکھا تھا:

”جنوبی افریقہ کی حکومت کے مظالم کی ایک چیز اسے دوسری غلامانہ حکومتوں سے ممتاز کرتی ہے۔ نسلی علیحدگی کی پالیسی جو اس حکومت نے اپنا رکھی ہے اور جسے کسی نہ کسی حد تک اس کے قریب قریب تمام سیاہی سفید تمام شہریوں کی حمایت حاصل ہے، انسان کی انسانیت کے استرداد پر مبنی ہے۔ جنوبی افریقہ کے معاشرے میں حقوق و مراعات کی پرزیشین و ظلم و دھند کے تجربے کا انحصار ایک ایسی چیز پر ہے جس کو تبدیل کرنا کسی انسان کے بس میں نہیں۔ اس کا انحصار انسان کے رنگ اور اس کی نسل پر ہے۔ اگر آپ سیاہی تمام ہیں تو آپ اس وجہ بندی سے بچ نہیں سکتے اور نہ ہی اس صورت میں کہ آپ سفید تمام ہیں، آپ کو اس سے ملے۔“ (۲)

جنوبی افریقہ کی نسل پرست حکومت نے نسلی امتیاز کے خلاف جدوجہد کرنے والے سیکڑوں لوگوں کو جلاوطن کیا، جیلوں میں بند کیا یا ان کو پھانسی دے دی لیکن آزادی کے حوالے ان تمام مظالم کو برداشت کرتے ہوئے آزادی کے لیے کوشاں رہے۔ انھوں نے جنوبی افریقہ کے منشور آزادی میں یہ اعلان کیا کہ:

”ہم جنوبی افریقہ کے لوگ اپنے تمام ملک اور دنیا بھر کے ظلم میں یہ بات لانا چاہتے ہیں کہ جنوبی افریقہ ان سب کا ہے جو اس میں رہتے ہیں، وہ سیاہی تمام ہوں یا سفید تمام اور کوئی بھی حکومت اس وقت تک با اختیار حکومت ہونے کا دعویٰ کرنے میں حق بجانب نہیں جب تک یہ تمام لوگوں کی مرضی پر مبنی نہ ہو۔ ان آزادیوں کے لیے ہم ہر ممبر سب کے شانہ بشان اس وقت تک جدوجہد کرتے رہیں گے جب تک کہ ہم اپنی آزادی کے حصول میں کامیاب نہیں ہو

جاتے۔ (۱۱)

نیلسن منڈیلا بیسویں صدی کے عالمی سیاستدانوں میں ایک بہت محترم نام ہے۔ انھوں نے پورے گوروں کی بدترین غلامی کے قہقہے میں گرفتار اپنی قوم کو آزادی دلانے میں اپنی پوری زندگی کھپا دی، وہ مسلسل ستائشیں برس تک جیلوں کی اوچتیں برداشت کرتے رہے، مگر ان کے پائے استقلال میں لغزش نہ آئی۔ پھر جب مذاکرات کا وقت آیا اور لوہا گرم دیکھا تو اس زمین و فطین وکیل نے اپنی تمام تر قانونی صلاحیتیں بروئے کار لاتے ہوئے ایسی چوٹ لگائی کہ گورے حکمرانوں کی ترکی تمام ہوگئی، انھوں نے منڈیلا کو رہا کر دیا اور سیاسی اور جمہوری آزادیاں بحال کر دی گئیں۔ پھر ایک آدمی ایک ووٹ کی بنا پر عام انتخاب کا ڈول ڈالا گیا جس میں افریقہ میں نیشنل کانگریس نے اکثریت حاصل کر لی اور گوروں نے اقتدار اس کے حق داروں کو منتقل کر دیا اور منڈیلا نے دوسرا اقتدار آ کر جس حالی قحطی اور جمہوری مزاح کا مظاہرہ کیا، دنیا میں اس کی مثال کم ہی ملتی ہے۔ انھیں بجا طور پر نوبل امن انعام سے نوازا گیا اور آج وہ جہاں کہیں بھی جاتے ہیں، ان کے لیے دیدہ و دل فرس راہ ہوتے ہیں۔ ایسا احترام عالمی تاریخ میں بہت کم سیاستدانوں کو نصیب ہوا ہے۔ (۱۲)

۲۷ اپریل، ۱۹۹۴ء کو سیاہ فام جنوبی افریقیوں نے زندگی میں پہلی بار ووٹ ڈالے اور اس کی جماعت نے ۶۲.۶ فیصد کی اکثریت سے انتخاب جیت لیے۔ ۱۰ مئی ۱۹۹۴ء کی روشن صبح انقلاب اقتدار کی شان دار تقریب منعقد ہوئی۔ جس میں اس نے جنوبی افریقہ کے پہلے سیاہ فام صدر مملکت کا منصب سنبھالا اور سابق سفید فام صدر مملکت ڈی کلارک نے اسے صدارت کا منصب اتوارض کر کے خود نائب صدر دوم کا منصب قبول کیا۔ اس روز اس عظیم سیاہ فام سیاستدان نے کہا۔

”آج وہ بھی نہیں، کبھی نہیں اور کبھی نہیں یہ ہوگا کہ یہ خوب صورت سر زمین دوبارہ کسی طرح کے ظلم و ستم سے دوچار ہو۔ اس قدر روشن دار کام یابی پر سورج کبھی غروب نہیں ہوگا۔ ہم نے اپنے سفر کا آخری قدم نہیں طے کیا کہ ایک طویل تر اور مشکل شاہراہ پر پہلا قدم اٹھایا ہے۔ ہماری آزادی سے واقفیت کا حقیقی امتحان اب شروع ہو رہا ہے۔“

وہ اس امتحان میں کامیاب ثابت ہوا ہے۔ دوسرا اقتدار آ کر اس نے کسی سے انتقام نہیں لیا۔ اس نے ان گوروں کو معاف کر دیا جو مدت مدید سے اس کے سیاہ فام ہم وطنوں پر طرح طرح کے ظلم ڈھاتے رہے تھے۔ اس نے تالیف قلب سے کام لیا، گوروں سے ان کے صدمے نہیں چھینے اور کالے اور گورے کی تیز ختم کر کے ایک ہم آہنگ قوم کی تعمیر کی بنا ڈالی۔ (۱۳) نیلسن منڈیلا نے اپنی آپ جیتی میں تجویز صدمہ کرتے ہوئے مزید لکھا:

”میں نے آزادی کی اس طویل شاہراہ پر سفر کیا ہے۔ میں نے کوشش کی ہے کہ لاکھڑا نہ جاؤں۔ اگرچہ اس راہ پر لحاظ قدم بھی اٹھائے ہیں لیکن میں نے یہ راز چاہا ہے کہ ایک بڑی پہاڑی پر چڑھنے کے بعد ہی انسان کو معطوم ہوتا ہے کہ ابھی کئی اور پہاڑیاں سر کرنے والی ہیں۔ میں یہاں آرام کرنے کے لیے ایک لمبے کو رکا ہوں تاکہ اس شان دار منظر کو ایک نظر

دیکھ سکوں جو میرے ارد گرد پھیلا ہوا ہے اور پیچھے مڑ کر اس قاصدے پر طائرانہ نظر ڈال سکوں جو میں نے طے کیا ہے لیکن میں صرف ایک لمحے کے لیے ٹھہر سکتا ہوں کیوں کہ آزادی کے ساتھ دوسرے دریاں آتی ہیں اور میں گھٹتے رہنے کی جسارت نہیں کر سکتا کیوں کہ میرا طویل سفر ابھی ختم نہیں ہوا۔" (۱۳)

جنوبی افریقہ کی آزادی کے ساتھ پورا افریقہ آزادی کی نعت سے مالا مال ہو گیا قربانیاں رنگ لائیں۔ ٹھمن مولائس کا طون رنگ لایا۔ اس کی پیش گوئی کج ثابت ہوئی۔ Africa wins freedom کا مصنف بجا طور پر کہتا ہے

"On december 9, 1961, the day tanganyika proclaimed her indepedence, a torch was lit on Kilimanjaro, the highest mountain in Africa. This flaming torch on the roof of Africa symbolises the liberation not only of jangamjika but of the whole of the continent from colonial and imperialist rule". (15)

افریقہ میں سرمایہ دار ممالک کے تسلط کے کمزور ہونے کی متعدد وجوہات تھیں۔ ایک تو یہ کہ بیسویں صدی میں دنیا میں مجموعی طور پر اقوام کی بیداری کی لہر نے ہر خطہ زمین کو متاثر کیا۔ دوسرے نمبر پر سوشلزم کا نظام بڑی سرعت کے ساتھ دنیا میں متعارف ہو رہا تھا اور سرمایہ دارانہ نظام کی دیر دریں لرزنا شروع ہو گئیں۔ افریقہ میں ہونے والی سماجی و معاشی تبدیلیوں کے باعث چند سالوں کے اندر اندر سفید قوم دنیا کے باشندوں کو افریقہ سے فرار ہونے ہی میں اپنی غالبیت نظر آئی۔ علاوہ ازیں مغربی ممالک افریقی ممالک کے خام مال، افرادی قوت اور معدنی ذخائر سے حتی الامکان مستفیض ہو چکے تھے اور اب مزید قیام بے کار تھا۔ علاوہ ازیں ان کی آنکھوں کے سامنے متعدد ایشیائی ممالک نے آزادی اصل کی جس کے باعث افریقیوں کے جذبہ آزادی کو بھی تقویت حاصل ہوئی۔

اگرچہ افریقہ اور ایشیا نے مغربی ممالک سے سیاسی آزادی حاصل کر لی ہے لیکن ابھی تک معاشی طور پر مکمل آزادی ممکن نہیں ہو سکی جس کے بغیر حقیقی آزادی کا تصور بے معنی ہے۔ احمد عظیم قاسمی کے یہ قول:

ہے وقار آزادی ہم فریب ملکوں کی

تاج سر پہ رکھا ہے بیڑیاں ہیں پاؤں میں

M. Bragnisky اپنی کتاب "Africa wins freedom" میں اسی حقیقت کی جانب اشارہ

کرتے ہیں:

"The abolition of the colonial regime in itself does not mean an end to colonialism as a system subordinating the

underdeveloped countries to imperialism. To become really independent the young African states complicated problems to solve in carrying out socio- economic reforms". (16)

استعماری طاقتوں سے آزادی حاصل کرنے کے بعد اس کے اثرات سے کما حقہ فائدہ نہ اٹھانے میں ان کی ناقصی کا بڑا عمل دخل ہے۔ افریقہ اور ایشیا میں ایسی مثالیں بہ کثرت ملتی ہیں۔ فرانز فین کے بقول: "افریقی اتحاد کا بہم کلیہ، وہ کلیہ جس کے ساتھ افریقہ کے مردوں اور عورتوں کی جذباتی وابستگی تھی اور جس کی عملی صورت نے استعماریت پر بے پناہ دباؤ ڈالا تھا، اب وہی افریقی اتحاد بے ثواب ہو جاتا ہے اور قومیت کی غول میں رہتے ہوئے بھی علاقیت کے گھروں میں بیٹ جاتا ہے۔ وہ قومی بورژوا جو اپنے اغراض کی حفاظت کے علاوہ اور کچھ نہیں جانتا اور جس کی نظر اپنے مقاصد سے آگے نہیں جاتی، قومی اتحاد کو قائم کرنے اور قوم کو زیادہ مستحکم اور جنگیتی بنیادوں پر تعمیر کرنے میں معذور نظر آتا ہے اور حاصل شدہ فتح کو ضائع کر دیتا ہے۔" (۱۷) M. Bragnishy کے بقول:

"A national liberation revolution does not end with the winning of political independence" says the programme of the communist party of the soviet union. "Independence will be unstable and will become fictitious unless the revolution brings about radical changes in the social and economic spheres and solves the pressing problems of national rebirth." (18)

سیاسی آزادی حاصل کرنے کے بعد معاشی آزادی کا حصول ایک طویل جدوجہد کا تقاضہ کرتا ہے کیوں کہ غلامی کی طویل رات قوموں کے سارے نظام کو ٹپٹ کر کے رکھ دیتی ہے۔ نیکی وجہ ہے کہ دنیا کا دوسرا بڑا براعظم افریقہ غلامی کی تاریک رات گزارنے کے بعد غربت اور ہمسائیگی میں پہلے نمبر پر آ گیا۔ اپنے معدنی ذخائر اور اپنی خاص تہذیب و معاشرت پر فخر کرنے والا براعظم معاشی طور پر پورے اقوام عالم سے پیچھے رہ گیا۔ غلامی نے اس کی جڑوں کو کھوکھلا کر کے رکھ دیا۔ افریقی احساس کستری کی اتحاد گہرائیوں میں ڈوب گئے۔ Whiteman's Burden نے سیاہ فام لوگوں کے مفرد کو تاریک کر کر دیا۔

"Vast devastation and damage to the continent were wrought by slave trade, conducted by the Europeans and the Americans in the 16th- 19th centuries. One liverpool trading company alone had 878 slave ships in 1783-93. William E.b. Du Bois, the well- known American-

historians, estimates Africa's total losses from slave trade at 100,000,00 people. Karl Marx Wrote in 'Capital' that slave trade had turned Africa into a "warren for the commercial hunting of black skins". Exports of slaves ceased in the 19th century because the colonialist found that they could use the Africans as slave labourers on the sport." (19)

اس میں کوئی شک نہیں کہ ریلوے کا قیام صنعتوں، بندرگاہوں اور نجی اجناس کا تعارف مغربی ممالک کا مہربان منت تھا لیکن یہ سب کچھ مقامی آبادی کے فائدے کے لیے نہیں تھا بلکہ اس میں سرمایہ داری نظام کے فروغ کے اقدامات پوشیدہ تھے اور یہ تک و دو اپنے لوگوں کی خوش حالی کے لیے تھی۔ چنانچہ افریقہ ایک ایسے براعظم کا نام تھا جو پورے یورپ اور امریکہ کو خام مال سپلائی کرنے والا براعظم تھا۔ مقامی باشندوں کی تعمیر و ترقی کے لیے بالکل کچھ نہ کیا گیا۔ Tanganyika کی زرعی پیداوار میں اس دور میں بہت اضافہ ہوا اور برطانوی اس پیداواری ترقی کو بہت جوش و خروش سے بیان کرتے ہیں لیکن قابل غور بات یہ ہے کہ اس پیداوار نے اس ملک کی ترقی میں کیا کردار ادا کیا۔ یہ حقیقت ہے کہ اس دوران برطانوی فی کس آمدنی میں بہت اضافہ ہوا لیکن ٹانگانیکا میں غربت کی شرح بڑھ گئی۔

اس نوا آبادیاتی نظام سے افریقہ کا کسان سب سے زیادہ متاثر ہوا کیوں کہ بہترین زرعی زمینیں مغربی کمپنیوں اور آباد کاروں نے اپنے قبضے میں لے لیں اور افریقی کسان اپنی ہی زمینوں پر یہ طور حذور کام کرنے پر مجبور ہو گئے۔ شمالی افریقہ میں فرانس نے زرعی زمینوں پر قبضے میں دوسرے ممالک پر بھی سبقت حاصل کی اور الجزائر کی زرعی زمینوں پر فرانسیسیوں نے ذریعے ڈال لیے۔ مقامی آبادی کو حرا میں کی شکل دے دی گئی اور یہ حرا زمین اپنی آمدن کا ۸۰-۷۵ حصہ فرانسیسیوں کو دینے پر مجبور ہو گئے۔ صحرا، مراکش، الجزائر اور کینیا وغیرہ میں بھی یہی صورت حال تھی۔

اقوام متحدہ کے ۱۹۵۷ء کے اعداد و شمار کے مطابق شمالی ٹانجیریا میں صرف ۵۰ فیصد پر مبنی سکول جاتے تھے۔ فرانسیسی سواڈان میں اس کی شرح صرف ایک فیصد تھی۔ سیکنڈری سکول میں جانے والے طلبہ کی شرح بہت ہی معمولی تھی۔ مانچسٹر گارڈین (Manchester Guardians) کی ۱۵ جولائی ۱۹۵۹ء کی رپورٹ کے مطابق شمالی ٹانجیریا میں سیکنڈری سکول کے بچوں کی شرح ۱۰۰.۲۵، مشرقی ٹانجیریا میں ۱۰۰.۰۴، بوکنڈا میں ۱۰۰.۶۶، کینیا میں ۱۰۰.۷۷، ٹانگانیکا میں ۱۰۰.۴۲ اور یاسالینڈ میں ۱۰۰.۵۵ تھی۔ (۲۰)

افریقہ میں ملٹی سیکولر کا فقدان بھی شدید تر تھا۔ اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ دنیا بھر میں سب سے زیادہ شرح اموات افریقہ میں تھی۔ پریشانی افریقہ میں صورت حال بہت ہی ناخوش کن تھی۔ کینیا، انگولا،

موزمبیق وغیرہ میں مقامی لوگوں کے لیے ملتی سہولتیں ہانکل نہیں تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ بچوں میں شرح اموات ۶۰٪ تھی اور مردوروں میں ۳۰٪ (۲۱)

افریقہ کے ایک سیاسی رہنما سیکوٹورے نے روم میں سیاہ فام مصنفوں اور فنکاروں کی دوسری کانفرنس سے خطاب کرتے ہوئے ۱۹۵۹ء میں کہا:

”افریقی انقلاب میں حصہ لینے کے لیے کوئی انتہائی گیت نکل دینا ہی کافی نہیں ہے۔ آپ کو عوام کے ساتھ مل کر انقلاب کو ایک شکل دینا ہوگی اور اگر آپ عوام کے ساتھ انقلاب کو صورت بخشیں تو گیت خود بہ خود پیدا ہوں گے۔ حقیقی عمل کے حصول کے لیے آپ کو خود افریقہ اور اس کی فکر کا جائداد حصہ بننا ہوگا۔ آپ کو اس عوامی توانائی کا ایک عنصر بننا ہوگا جو مکمل طور پر افریقہ کی آزادی، ترقی اور خوش حالی کے لیے پیدا ہوتی ہے۔ وہ فنی کار اور دانش ور جو عوام سے متعلق نہیں ہے اور جو افریقہ اور مصیبت زدہ انسانیت کی عظیم جدوجہد میں عوام کے ساتھ مکمل طور پر ہم آہنگ نہیں ہے، اس کے لیے اس جدوجہد سے باہر کوئی جگہ نہیں۔“ (۲۲)

جب ہم افریقی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں یہ فرض گوادر حیرت ہوتی ہے کہ افریقی شعرا سیکوٹورے کے اس پیغام سے پہلے ہی مطلوبہ راستے پر گامزن نظر آتے ہیں۔ استعماری طاقتوں نے انہیں ”تکڑا“ کے نام سے منسوب کر کے انہیں احساس کمتری میں مبتلا کرنے کی کوشش کی، افریقی شعرا نے اس کے برعکس تکبر و نیت کو احساسِ نقاخر میں بدل دیا۔ سامراج نے ان کی سیاہ فامی کو وحشت اور جہالت کی علامت بنانے کی کوشش کی تو افریقیوں نے اسے حسن اور جذبے کے استعارے کا روپ دے دیا۔ افریقی شعرا نے اپنے فتن اور مقصد کو اس خوبی سے ہم آہنگ کیا کہ لوگ ان کی آواز پر کان دھرنے پر مجبور ہو گئے۔ افریقی شعرا نے آزادی کے ستاروں کے دلوں میں وہ بھلیاں بھر دیں جن کے آگے ظلم و بربریت کی سب مشر سامانیاں جل کر خاکستر ہو گئیں۔ افریقی دیوانہ دار آزادی کی منزل کی جانب رواں دواں ہو گئے اور دیکھتے ہی دیکھتے سارا افریقہ آزادی کے فطروں سے گونج اٹھا۔ سامراج دہل کر رہ گیا۔ افریقہ آزاد ہو گیا۔

### حوالہ جات و حواشی:

- ۱- ڈاں پل سارتر۔ ”فیش لفظ“ مشمول ان کا کان خاکہ اور فرائن لکھن۔ مترجمین: محمد ہداج، سجاد باقر رضوی، لاہور: نگارشات، مارچ ۱۹۶۹ء، ص ۵۔

2. Preston E. James, Nelda Davis, The African And Asian World, New York: Macmillan Publishing Company, Inc, 1983, P. 290.



3. Ibid, P. 290.
4. Ibid, P. 291.
5. M. Brayinsky, Africa wins freedom, Moscow: progress publishers, N-D, P. 5.
6. Ibid, P. 22.
7. Ibid, P. 46.
8. J. Denis Derbyshire and others, political system of the world, Great Britain: Wand R Chambers Ltd, 1989, P.P. 765-766
- ۹۔ جنوبی طریقہ میں نسلی علیحدگی کے خلاف جدوجہد۔ اقوام متحدہ، سن ۱۹۸۱ء۔
- ۱۰۔ ایضاً ص ۱۹۔
- ۱۱۔ ایضاً ص ۵۸-۶۵۔
- ۱۲۔ محسن مارائی۔ بچس وردق، آزادی کی شاہراہ پر از نیلسن منڈیلا۔ مترجم: محسن مارائی۔ لاہور: گلچین، ۲۰۰۵ء۔
- ۱۳۔ ایضاً ص ۱۰۔
- ۱۴۔ نیلسن منڈیلا۔ آزادی کی شاہراہ پر۔ ص ۴۳-۴۴۔
15. M. Braginsky, Africa Wins Freedom, P.5.
16. Ibid, P. 6.
- ۱۷۔ فرانز فینس۔ اڈا رنگاں خاک۔ ص ۱۳۵۔
18. M. Braginsky, Africa Wins Freedom, P.6.
19. Ibid, P. 7.
20. Ibid, P. 11.
21. Ibid, P. 11.
- ۲۲۔ بحوالہ فرانز فینس۔ اڈا رنگاں خاک۔ ص ۱۸۱۔



## ممتاز معاصر فارسی داستان نویس — محمود دولت آبادی سبزواری

ڈاکٹر شعیب احمد

### Abstract:

Mehmood Dolat abadi is one of the greatest contemporary Novelist and short story writer of Iran. He is the most prolific writer and best seller of his time. He was born in 1940 in Sabzawaar. In 1962 his first short story was published. He always wrote for the betterment of the people of Iran. He was also known as art critic throughout the world. He delivered lectures on literature in universities of U.S.A, Canada, England and Germany.

Dolat abadi has six collections of short stories and eleven novels - his novels are translated almost in every living language. His novel - کچھ - is considered the best among all.

ایران کے معروف اور صاحب طرز افسانہ نگار، ناول نگار، ممتاز محقق اور فنانس در محمود دولت آبادی سبزواری ۱۹۴۰ء کو ایران کے مردم خیز شہر سبزوار میں پیدا ہوئے۔<sup>(۱)</sup> ۱۹۳۶ء میں ابتدائی تعلیم کا آغاز ہوا۔ گریڈ حالات سخت نامساعد تھے، بھائیوں کے درمیان اختلافات بہت شدید تھے۔ بد اخئی، بے چینی اور عدم اطمینان کے ماحول میں ۱۹۵۳ء تک ابتدائی تعلیم بمشکل مکمل کر پائے اور اس کے بعد تعلیمی سلسلہ باقاعدہ طور پر جاری نہ رہ سکا۔ اپنے اسی ابتدائی زمانے طالب علمی سے ہی انھیں کہانیوں اور لوک داستانوں سے گہری دل چسپی پیدا ہو گئی اور وہ لوک ورثہ کی کھوج میں لگ گئے۔ اس عرصے کے دوران انھوں نے ایران کے معروف اور غیر معروف قہیڑوں میں بہ طور اداکار کام بھی کیا اور ڈراموں کے مکالموں سے لے کر فلموں کی کہانیاں لکھنے تک اس فن کی مختلف سطحوں پر خدمت کرتے رہے۔ انھوں نے خود کئی ڈرامے لکھے اور ان کے کئی ٹاپلوں کو بھی ایران میں ڈرامائی تشکیل دی گئی اور بعض ٹاپلوں پر فلمیں بھی بنائی گئیں۔<sup>(۲)</sup> ۱۹۶۳ء میں پہلا افسانہ ”توشب“ شائع ہوا۔<sup>(۳)</sup>

اپنے عہد کے عظیم قلم کاروں محمد علی جمال زادہ، غلام حسین ساعدی، احمد شاملو، امیر حسین آریان پور، بزرگ

ملوی، سہراب سپہری اور جلال آل احمد سے ملاقاتیں کیں اور بعض کے ساتھ خط کتابت بھی رہی۔

۱۹۷۰ء میں دہشتہ از دوایج میں شملک ہو گئے۔ ۱۹۷۵ء سے ۱۹۷۶ء تک کہلا، دوچار زندان رہے۔ قید سے رہائی کے بعد ہالینڈ، سویڈن، جرمنی، انگلستان، فرانس، امریکا اور کینیڈا جیسے ممالک کی سیر و سیاحت کی۔ امریکا، کینیڈا، انگلستان اور جرمنی کی مختلف یونیورسٹیوں میں مختلف ادبی موضوعات پر لیکچر بھی دیتے رہے۔

دولت آبادی غیر معمولی تخلیقی دھڑ کے حامل، کثیر الصنائف قلم کار ہیں۔ ان کی اہم تخلیقات درج ذیل ہیں۔

افسانوی مجموعے:

ان کے افسانوں کے مجموعوں میں ”شب“ ۱۹۶۴ء، لایہ حالی جہا پائی ۱۹۶۸ء، ہجرت سلیمان ۱۹۷۱ء، کارنامے کھینچا ۱۹۸۳ء اور آسمانی بخت من گزل ۱۹۸۶ء خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

ناول:

دولت آبادی کی ناول نگاری نے سچے معنوں میں ان کی شہرت کو چار چاند لگائے۔ ان کے ناولوں میں کلید ۱۹۶۶ء، اوسے بابا سہان ۱۹۷۰ء، گاوار بان ۱۹۷۱ء، سفر ۱۹۷۲ء، پاشیر و، روز و شب یوسف ۱۹۷۳ء، عقل عقل، ویدار بلوچ ۱۹۷۴ء، ازخم چتر ۱۹۷۷ء، ہای خانی سلوچ ۱۹۷۹ء اور روزگار سپہری شدہ مردم سالخورده ۱۹۸۹ء خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

محمود کی وجہ شہرت ان کی ناول نگاری ہے۔ ”کلید“، ”پاشیر و“ اور ”گاوار بان“ کی وجہ سے انھیں عالمی سطح پر پذیرائی ملی۔ ان کے کئی ناول اور افسانے دنیا کی مختلف زبانوں میں ترجمہ ہو چکے ہیں۔ ”گاوار بان“، جرمن اور اردو، ”ہجرت“ سویڈش، ”مرؤ“ فرانسیسی، ”ہای خانی سلوچ“ جرمن اور فرانسیسی، ”ہجرت سلیمان“ چینی اور ”آسمانی بخت من گزل“ سویڈش، اور ”ادہار“ کا ترجمہ انگریزی میں چھپ چکا ہے۔ (۴)

محمود دولت آبادی فارسی زبان کے وہ خوش قسمت اور کامیاب قلم کار ہیں جن کی زندگی میں ہی ان کی صلاحیت اور فن کا اعتراف عالمی سطح پر بہت جلد اور آغاز میں کر لیا گیا ہے۔ دولت آبادی کے فکر و فن پر ایران کے اندر اور باہر کافی تحقیقی کام ہو چکا ہے۔ ان کے موضوعات دنیا کے ہر گوشے میں موجود لوگوں کے مشترکہ دکھوں اور غموں کا احاطہ کیے ہوئے ہیں۔ معاشرتی ناہمواریاں، طبقاتی اونچ نیچ، ظلم اور نا انسانی، غیر متوازن طرز زندگی، باطنی اضطراب اور بے چینی اور بنیادی انسانی حقوق ان کے اصل موضوعات ہیں۔ (۵)

دولت آبادی بنیادی طور پر ایران کے دیہاتی طرز زندگی کے مصور ہیں۔ ان کے تقریباً تمام ناولوں کا تعلق دیہات اور دیہاتی زندگی کے عناصر کے گرد بٹکا گیا ہے۔ وہ بڑی خوب صورتی، مہارت اور فن کاری کے ساتھ ایرانی دیہات کی ایسی حقیقت پسندانہ تصویر کشی کرتے ہیں کہ نہ صرف وہاں کی زندگی کے سارے معائب و محاسن کھل کر سامنے آجاتے ہیں بل کہ مصنف کے دل میں موجود اس طرز زندگی اور وہاں کے عناصر بحال سے بے پناہ لکھیں

دائیں بھی صاف جھلکتی نظر آتی ہے۔ (۶)

دولت آبادی کا ایک اور کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے عام دیہاتی زبان کو اٹھا کر اس میں اپنی فکری فوج کے ذریعے اسی زبان اور لفظی نظام کو ایک خالص اور قابل قبول اولی زبان بنا دیا ہے اور یوں ایسی کیفیات یا مضامیم کے ابداع کو ممکن بنایا ہے جو اس سے پہلے رائج ہی نہیں ہو سکی تھیں۔

محمود دولت آبادی اپنی تمام تخلیقات کا خمیر تاریخ کی بنیادوں سے اٹھاتے ہیں اور ایسا اہتمام کرتے ہیں کہ تاریخی پس منظر کے باوجود ان کی تخلیق تاریخی دستاویز نہیں بنتی۔ یوں بھی کسی ناول سے یہ تقاضا نہیں ہوتا چاہے کہ وہ تاریخ کی باقاعدہ کتاب جیسا ہو۔ یہ نیم تاریخی ناول مکمل عصری شعور کے حامل ہیں اور ساتھ ہی ساتھ قدیم تاریخی، کلاسیکی اور نیم کلاسیکی روایات کے مضبوط رشتوں سے جوئے ہوئے ہیں۔ بعض ناول تو روایت اور کلاسیکیت کی جدت کی جانب ایک ایک کروٹ کو اس غلبہ صورتی سے بیان کرتے ہیں کہ لگتا ہے مقصود ہی تہذیب نو کے ارتقائی مراحل کا زینہ پرنیزہ بیان ہے۔ (۷)

دولت آبادی کے سارے ناولوں کی بنیادی بات دیہاتی طرز فکر اور رسوم و رواج، رہن سہن، لوگ، روایات، میلوں ٹیلیوں، مذہبی و معاشرتی قہوداروں، پینادوں، روزمرہ استعمال کی چیزوں کے ان پہلوؤں کی منسلک اور محقق نگاہ سے دیکھی جاتی ہے جو جدید تہذیبی اثرات کی بے رحمانہ یلغار کی زد میں آکر معدوم یا غیر محفوظ ہوتے جا رہے ہیں۔ ان کے ناول کو یا ایران کے دیہات اور دور افتادہ علاقوں کا ایک ایسا انسائیکلو پیڈیا ہیں جس میں ہر وہ چیز بیان کر دی گئی ہے جو وہاں موجود تھی، یا ہے۔

ناول نگاری اور خاص طور پر کام باب اور موثر ناول نگاری کے لیے شخصیت نگاری کے بنیادی غیر معمولی وسوسے لازم ہے۔ اپنے ناول یا کہانی کے کردار کو قلم کار کتنا جانتا ہے، کردار کی نگاہری اور باطنی قوتوں تک اس کی کتنی رسائی ہے۔ انسانی نفسیات کے الجھناوے وہ کس حد تک سمجھتا ہے اور کردار کے ارد گرد کے ماحول اور موجودات کی نسبت اُس کردار کے مجموعی شخص کے ساتھ کتنی مطابقت رکھتی ہے۔ (۸) ان سب چیزوں سے کا حق انصاف کر پانے والا ہی کام باب ناول نگار بن سکتا ہے اور محمود دولت آبادی میں یہ کمال بدرجہ اتم موجود ہے۔ وہ بڑی کھردری سے اپنے کرداروں کا انتخاب کرتے ہیں اور پھر ان کرداروں کے قدم و قامت، ذیل و ذول، لباس، تراش، انداز گفتگو، نفسیات، رہن سہن اور ارد گرد کے ماحول کو بڑی ہار یک بینی اور دقیق نظر سے یوں تصویر کرتے ہیں کہ پتا چلتا ہے کہ کردار اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ قاری کے سامنے آ موجود ہوتا ہے۔

محمود دولت آبادی صحیح معنوں میں کزور، پے ہوئے اور مظلوم طبقے کے نمایندہ ہیں۔ وہ ان تمام نفسیاتی، جذباتی، باطنی اور نگاہری محرومیوں پر گہری نظر رکھتے ہیں جن کا شکار ایران میں بسنے والے متوسط اور پچھلے طبقے کے لوگ ہیں۔ وہ ظلم و زیادتی اور حق تلفی کے سارے طریقوں اور حربوں سے آشنا ہیں جو زور آور طبقہ آزماتا ہے۔ وہ مظلوم کی دلداری میں اٹھنے والی ایرانی ادب کی توانا ترین آوازوں میں سے ایک ہیں۔ (۹)

وہ ایک بے باک، صاف گو اور سیدھی بات کرنے والے قلم کار ہیں۔ چنانچہ بات خواہ جتنی سچ، جتنی

خطرناک اور ہتھی بھی طوفان انگیز ہو، بڑی صراحت کے ساتھ کہہ دیتے ہیں۔ انھوں نے اپنی بات کو علامتوں اور استعاروں کے پیرائے میں ڈھالنے کی خیال خال ہی کوشش کی ہے۔<sup>(۱۰)</sup> اور خالص مقامی ماحول، زبان اور مسائل کی آمیزش سے ایسا ہرول عزیز اسلوب اپناتا ہے جو نہ صرف ہر خاص و عام کے لیے قابل فہم ہے بل کہ ہر خاص و عام بات میں چھپے ڈانکے تک براہ راست پہنچ کر اس سے لطف اندوز ہو سکتا ہے۔

دولت آبادی کی نثر سادہ اور رواں ہے۔ جملے صریح، براہ راست اور زور دار ہیں۔ زبان عام فہم ہے اور بعض اوقات عامیاناہ ہے۔ اخلاص بیان کی فراوانی ہے۔ دُور جذبات میں بعض اوقات بات کا مطلوبہ دم ہو جاتا ہے۔ جملے دور دور ہیں۔ بعض اوقات جملے کی طوالت کرائی بھی پیدا کرتی ہے۔

دولت آبادی کے کچھ کردار اس کے آغاز شباب سے ہی اس کے ساتھ ساتھ مل جڑ رہے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ جمل رہے ہیں اور اس کے افسانوں اور ناولوں میں بار بار سر اُبھارتے ہیں۔ یوں بعض اوقات بات حکمرانی لگتی ہے لیکن یہ بھی تو ایک مسلک حقیقت ہے کہ ہر لکھنے والا اپنے کچھ دکھ درد بھیٹ اپنے ساتھ رکھتا ہے اور پھر زاویے بدل بدل کر قاری کے سامنے دکھتا ہے۔ کچھ خواب اور کچھ خواہشیں مستقل رہتی ہیں اور لباس بدل بدل کر سامنے آتی ہیں۔ محمود کے ہاں یہ مسلک ذرا زیادہ ہے اور بعض اوقات وہ شعوری طور پر ایسے ہی کسی حکمرانی خواب، خواہش یا محرومی کو شعوری کوشش سے اپنی کہانی یا کردار سے دور رکھنے کی کوشش کرتا ہے تو پھر بھی گہری اُصناف کے پار کے کسی منظر کی طرح ایک دھندلا سا لکس کردار کے عقب سے جھلکتا رہتا ہے۔

دولت آبادی پر تنقید کرنے والے بجا طور پر اس کے بیان کی طوالت کا تذکرہ کرتے ہیں۔ وہ اکثر اوقات جزئیات نگاری کی دھن میں کرداروں کے فُن پاروں، مناظر، کرداروں کی ظاہری اور باطنی خصوصیات کی اتنی غیر ضروری تفصیل فراہم کر دیتا ہے کہ پوچھل پن اور آکتابت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جو بات وہ بعض اوقات چار ابواب میں بیان کرتے ہیں وہ اتنی وضاحت و صراحت کے ساتھ ایک ہی باب میں بیان کی جاسکتی ہے، اس سلسلے میں ان کے ناول ”تکلیف“ کا تذکرہ خاص طور پر کیا جاسکتا ہے۔

امیران کے دو مستقر وائش دروں مہدی اٹھوان ثالث اور بزرگ طوی کا خیال یہ ہے کہ یہ ناول سولہ کے بجائے دو جلدوں میں بھی اسی حسن و خوبی کے ساتھ لکھا جاسکتا تھا۔<sup>(۱۱)</sup>

ماخذ :

- ۱۔ محمد رضا قربانی، نقد و تفسیر محمود دولت آبادی، نشر آردین، تہران ۱۳۴۳، ص ۵
- ۲۔ محمد رفیع محمدیان، نظریۂ رمان و ویژگہای رمان فارسی، کتاب خانۂ فی ایمان، تہران ۱۳۸۱، ص ۹۳۔
- ۳۔ نقد و تفسیر، محمود دولت آبادی، ص ۶۔

- ۴۔ دستلیب، مہد علی، بہ سوئی داستان نویسی، بومی، جزۃ صری، ۱۳۷۶ ش، ص ۲۳۹۔
- ۵۔ حسن میر عابدی، صد سال داستان نویسی ایران، کتابخانہ ملی ایران، تہران، ۱۹۷۷ء، ج ۳، ص ۸۳۵۔
- ۶۔ جمال میر صادقی، ادبیات داستانی، موسسۃ لرہنگی ماحور، تہران، ص ۲۸۰۔
- ۷۔ تقاری، محمد، دو گانگی در معماری وہم و واقعیت، کتاب، فرد درین، ۱۳۷۳ ش، ص ۵۶۔
- ۸۔ حق شایس، علی محمد، زبان و صرہ پدیدہ ایران، نگاہ نو، ۲۹، تہران، ۱۳۷۵۔
- ۹۔ دولت، آبدی، محمود، سائیل سردی ہستیم، نشر چشمہ و نشر ہارمی، ج ۲، ۱۳۷۳، ص ۳۳۔
- ۱۰۔ سید شکی، رضا، ارباب امروز، روزنامہ ہمشہری، ش ۱۳۰، دیار ۱۳۷۱ء، ص ۱۳۔
- ۱۱۔ حسن میر عابدی، صد سال داستان نویسی ایران، ص ۸۶۳۔



## اردو افسانے میں کردار نگاری کے مباحث

ڈاکٹر غلام عباس گویدل  
نسیم عباس احمر

### ABSTRACT:

Characters are the major unit of short stories by whom story completes its evolutionary circle so writer must have enough skill of characterisation in a way that they can communicate the writer's inner impressively with readers. How should be the characterisation? Its a question that used to be discussed by the critics. This study deals with this art in prospect of such declamations by the critics like Abdul Qadir Sarwari, Awais Ahmad Adeeb, Syed Waqar Azeem, Dr. Saleem Akhtar, Dr. Nighat Rehana Khan, Shams ur Rehman Farooqi.

پلاٹ کے بعد افسانے کا دوسرا اہم جزو کردار ہے۔ افسانے میں کبھی پلاٹ مقدم سمجھا گیا اور کبھی کردار کو اولیت حاصل ہوئی۔ دراصل پلاٹ کا دائمی رہا تو ٹیکنیکیز نے اسے ڈراموں میں کردار کو اولیت دی۔ ہنری جیمس اور ای۔ ایم۔ فاسٹر نے بھی کردار کو اولیت کا درجہ دیا۔ اردو افسانے کی تنقید میں بھی یہ رجحان موجود رہا ہے۔ ابتدائی افسانوں میں پلاٹ کو اولیت دی جاتی رہی ہے۔ بعد کے افسانوں میں کردار کی طرف توجہ مبذول ہوئی اور جدید افسانوں میں پلاٹ اور کردار دونوں ہی غیر ضروری سمجھے گئے۔ کردار نگاری کے حوالے سے نکتے والوں میں عبدالقادر سرودی، مجنوں گو دیکھو دی، سید وقار عظیم، اویس احمد اویس، مرادوس قاسم نصیر، ڈاکٹر نگہت رحمان خان، ڈاکٹر مسلام سندیلوی، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر سلیم اختر، شمس الرحمن فاروقی، ڈاکٹر وزیر آغا، طارق چغتاری، محمد حمید شاہد اور سید مظہر جمیل شامل ہیں۔ کردار نگاری میں کرداروں کو نام دینا کرداروں کی ظاہری بناوت اور طبیعت کا تعین، کردار کی گفتگو، کردار نگاری کے طریقے، کردار کی اقسام، کردار نگاری کی خصوصیات اور شرائط، کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ اور جدید افسانے میں کردار کا عمل و عمل ایسے ذیلی مباحث کو موضوع بنایا گیا ہے۔ کردار نگاری کی تعریف کے تعین کے

حوالے سے عبدالقادر سرور کی اپنی کتاب ”کردار اور افسانہ“ میں کردار کے لیے ”اشخاص قصہ“ کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں اور اس سے اشخاص میں مخصوص عادات، اطوار، لطائف اور خاص طبیعت پیدا کرنا مراد لیتے ہیں جو اسے دوسرے اشخاص سے ممتاز کرے۔ شمس الرحمن فاروقی کے نزدیک کردار سے مراد کوئی بھی شخص، کوئی بھی شے ہے جو افسانے میں کوئی عمل براہ راست کرتی ہے۔ کوئی بھی شے میں وہ انسانی کردار کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

”کردار سے انسانی کردار مراد لیا جاتا ہے کیوں کہ غیر انسانی کرداروں میں اتنی وجہیں اور پرتھوئی کا امکان نہیں کہ ان کے تعلق سے انسانی جذبات کے جس دائرے میں ہم داخل ہوں وہ کم سے کم اتنا شدید یا وسیع ہو کہ اس پر حقیقی جذباتی دائرے کا اطلاق یا مثال ہو سکے۔“ (۱۶)

کرداروں کو نام دینے کے حوالے سے عبدالقادر سرور کی اور سید وقار عظیم نے بحث کی ہے۔ عبدالقادر سرور نے ”کردار اور افسانہ“ میں یہ مجموعہ دی ہے کہ کرداروں کو نام دیتے ہوئے اس کی مختلف اقسام افسانوی، حقیقی، تاریخی، کرداری، پیشہ سے متعلق یا نظری کرداروں میں سے انتخاب کرنا چاہیے۔ ایک ہی شخص قصہ میں مختلف اوقات میں مختلف ناموں سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ (۱۷) یہ عموماً اس وقت ہوتا ہے جب خود مصنف کسی شخص کا ذکر کرتا ہے۔ اس کے علاوہ کردار کے نام کے مطالعہ سے مصنف اور دیگر کرداروں کی نظر میں کردار کی اہمیت واضح ہو جاتی ہے۔ سید وقار عظیم ”فن افسانہ نگاری“ میں کرداروں کے ناموں میں تصور ذاتی کی خصوصیت پر زور دیتے ہیں اور ان کے نزدیک جس قسم کے واقعات، جذبات اور افعال سے کرداروں کو مخصوص کیا جائے، اس کا اندازہ ان کے ناموں سے بھی ہونا چاہیے۔ انہی جذبات و افعال کے حوالے سے انھوں نے کچھ ناموں کی مثالیں بھی دی ہیں مثلاً شریا، ریمات، بلقیس، نجم، شاہد، شائق، محبت اور ردمان والے افسانوں کے لیے موزوں ہے اور شاہد، نسیم، کون، سنہا عشقیہ افسانے کے ہیرو ہو سکتے ہیں۔ (۱۸) کرداروں کی ظاہری بناوٹ اور جذباتات کے نقین کے حوالے سے عبدالقادر سرور، سید وقار عظیم، اولیس احمد اویب اور فردوس قاسم نصیر نے بحث کی ہے۔ عبدالقادر سرور، کردار کی ظاہری بناوٹ اور شکل و صورت، کردار کی وفاقی اور اخلاقی رفتار کو جاننے کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اس کے علاوہ وہ افسانے میں خاکہ یا تصویر کشی بھی تفصیلی کوئی شے قرار دیتے ہیں۔ ظاہری بناوٹ میں جو چیزیں شامل ہونی چاہئیں، اس نکتے کی وضاحت وہ اس طرح کرتے ہیں:

”ہمس میں جسم کی بناوٹ، اس کی خاص نوعیت، رنگ، دروغ، خط و خال، طول و عرض، آنکھوں اور بالوں کے رنگ وغیرہ کے بیانات داخل ہیں۔ اس ضمن میں ماحول یا جسمانی یا نفسی کیفیات کے تغیر کا اثر دکھایا جانا ضروری ہے۔“ (۱۹)

سید وقار عظیم کردار کی شکل و صورت اور لباس اور پہناوے سے متعلق کم سے کم تفصیلات دکھانے کے قائل ہیں اور ان کے خیال میں کردار کی اس مادی یا جسمانی خوبی کا ذکر کرنا چاہیے جس سے افسانے کے ماحول اور اس کی تحریک کا حلق ہوا اور حسن کے تفصیلی ذکر سے بھی پرہیز کرنا چاہیے۔ (۲۰) اولیس احمد اویب اپنی کتاب ”اصول افسانہ نگاری“ کے چوتھے باب میں افسانے کے کرداروں کے لباس میں زمانے اور وقت کے لحاظ سے تبدیلی چاہے ہیں۔



ان کے نزدیک افسانوں میں ملبوسات کی جدہ ملی کے مواقع بہت کم آتے ہیں اور افسانے میں کردار جو لباس پہن کر نمودار ہوتا ہے، اختتام تک اسی میں ملبوس رہتا ہے اور ملبوسات کی بنیادی اہمیت ناول میں زیادہ ہے [۵]۔ فردوس فاطمہ نصیر ”مختصر افسانہ کا فنی تجزیہ“ میں کرداروں کی شکل و صورت اور لباس کے بیان میں تفصیل سے گریز کی قائل ہیں۔ ان کے نزدیک صرف مادی یا جسمانی خصوصیات کا ذکر ہونا چاہیے اور لباس یا زیورات کے بیان میں اشارہ اور کھانے سے کام لیا جاسکتا ہے۔ (۶) اس ضمن میں انھوں نے سید وقار عظیم کے الفاظ بغیر کسی حوالے کے ہو بہو نقل کیے ہیں۔ کردار کی گفتگو اور مکالموں کے نکات پر عبدالقادر سروردی، سید وقار عظیم اور اویس احمد اویس نے روشنی ڈالی ہے۔ عبدالقادر سروردی کے نزدیک کردار کی گفتگو، نقل، خاموشی، بیان میں صفائی، الفاظ کے استعمال اور آواز کے حدود جز، کردار کی خصلتوں کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ البتہ بچوں کی گفتگو اور طرزِ ادا دکھانا سب سے دشوار امر ہے۔ سید وقار عظیم کردار کی گفتگو اس کی فطرت کے مطابق دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس سلسلے میں افسانہ نگار کی ناکامی کی وجہ، کرداروں کی گفتگو کو زیادہ فصیح بنانے کی خواہش ہے اور کردار کی گفتگو، اس گروہ یا جماعت کے مطابق ہونی چاہیے جس گروہ یا جماعت سے کردار کا تعلق ہے۔ وہ کرداروں کی گفتگو میں انفرادی شان پر زور دیتے ہیں۔ اویس احمد اویس افسانہ نگار کو کردار کی گفتگو کو موقع محل اور موضوع کے مطابق رکھنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ کردار میں حالات و واقعات میں تبدیلی سے جڑ تھیلیاں دوڑنا ہوتی ہیں اور کردار ارتقائی صورت حال اختیار کرتا ہے۔ اس حوالے سے عبدالقادر سروردی، سید وقار عظیم، ڈاکٹر سلام سندیلوی، ڈاکٹر گہمت ریحانہ خان اور محسن الرحمن فاروقی نے قلم اٹھایا ہے۔ عبدالقادر سروردی نے کردار کی جدہ ملی کی صورتیں بیان کی ہیں مثلاً کردار کی عام تربیت، جوشیلی قوت، فنی قابلیت، عوام پر اثر، مذہبی عقوں کے حوالے سے ارتقائی کیفیات، سید وقار عظیم کردار میں ارتقا کے بارے میں کہتے ہیں کہ کردار کا ارتقا اس وقت تک نہیں دکھایا جاسکتا جب تک افسانے میں ایک ہی قسم کے مختلف واقعات کے درمیان کردار زندگی بسر کرتے اور ان کا اثر لیتے نہ دکھایا جائے۔ ڈاکٹر سلام سندیلوی کے نزدیک کردار میں یکسانیت نہیں ہونی چاہیے۔ وہ کردار میں تبدیلی کو دو منزلوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

”کردار میں تبدیلی کی دو منزلیں ہوتی ہیں۔ پہلی منزل وہ ہوتی ہے جب کردار میں رفتہ رفتہ

تبدیلی ہوتی ہے۔ اس کو کردار کا ارتقا CHARACTER IN THE MAKING

کہتے ہیں۔۔۔ دوسری منزل تبدیلی کی وہ ہوتی ہے جب ہیرو یا ہیروئن کے جذبات میں تبدیلیاں

برپا ہوتا ہے اور مختلف خیالات کا آپہنچ میں تصادم ہوتا ہے اور وہ یہ فیصلہ نہیں کر پاتے ہیں کہ

ان کو کون سا راستہ اختیار کرنا چاہیے۔ اس کو کردار کا اضطراب CHARACTER IN

CRISIS کہتے ہیں۔“ (۷)

ڈاکٹر گہمت ریحانہ خان اپنی کتاب ”اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ“ میں اس بات پر زور دیتی ہیں کہ کردار

میں تبدیلی سے پہلے اور بعد کے حالات میں ایک منطقی ربط ہونا چاہیے اور اس تبدیلی کا سبب بھی بتانا چاہیے۔ (۸)

اس حوالے سے ڈاکٹر سہیل بخاری لکھتے ہیں:

”افسانے کے آغاز میں کردار جس مقام پر نظر آتے ہیں، اہم تک وہ اس سے کئی منزلیں آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو ارتقائی مقصد فوت ہو جاتا ہے اور ان کی حیثیت ایک ایسی لاش کی سی ہو جاتی ہے جو پانی پر تیرتی ہوئی رد کے ساتھ بہتی چلی جاتی ہے۔“ (۱۰)

محس الرضوی قادری اپنی کتاب ”افسانے کی حمایت میں“ میں کردار میں ارتقا کو ضروری نہیں سمجھتے بل کہ ان کے نزدیک اس کردار کے حلقہ پہلو ہوں جو رفتہ رفتہ سامنے آئیں۔ عبدالقادر سروری، سید وقار عظیم، ڈاکٹر عہدات بریلوی، فردوس فاطمہ نصیر اور شقیہ اللہ نے کردار نگاری کے مختلف طریقے بیان کیے ہیں۔ کردار نگاری کے دو طریقے بیان کیے ہیں۔ پہلے طریقے میں کردار کا ظاہری ذیل و اعلیٰ اور جسمانی بناوت بیان کی جاتی ہے اور دوسرے طریقے میں کردار کی قلبی حالتوں کا بیان کیا جاتا ہے۔ ان کے خیال میں دوسرا طریقہ زیادہ مفید اور گہرے اثرات مرتب کرتا ہے۔ سید وقار عظیم کردار نگاری کے تین طریقے پیش کرتے ہیں۔ پہلا طریقہ کہانی کے واقعات کی رفتار کے ساتھ ساتھ کردار کی سیرت اور شخصیت کا نقشہ، دوسرا طریقہ ابتدائی حصے میں ہی کردار کا تعارف، تیسرا طریقہ ان دو طریقوں کا استخراج ہے یعنی کردار کے متعلق چند باتیں شروع میں بتادی جائیں اور پھر واقعات شروع ہوں اور واقعات کے ساتھ ہی کرداروں کی شخصیت ابھرتی چلی جائے۔ ڈاکٹر عہدات بریلوی اپنی کتاب ”افسانہ اور افسانے کی تنقید“ میں کردار کی خصوصیات کے بیان میں ڈرامائی، اشاراتی اور تمثیلی انداز کے استعمال پر زور دیتے ہیں لیکن اس بات کی وضاحت سے گریز کرتے ہیں۔ (۱۱) فردوس فاطمہ نصیر کرداروں کے بیان کے دو طریقے بتاتی ہیں۔ ایک انداز حکایتی بیان کا ہے۔ اس میں کوئی شخص اپنے یا کسی اور کے تجربات و مشاہدات کسی کو سناتا ہے۔ دوسرا انداز مکالموں کے ذریعے بیان کا ہے۔ شقیہ اللہ بھی کردار نگاری کے دو طریقے ڈرامائی طرز (SHOWING) اور تجرباتی طرز (TELLING) بیان کرتے ہیں۔ اس کی مزید تفصیل ملاحظہ کیجیے:

”ڈرامائی طرز کا تعلق صرف دکھانے سے ہے۔ ڈرامے میں محض حرکت و عمل کے ذریعے کردار یا کرداروں کی تعلیم و تہذیب کو اظہار کیا جاتا ہے۔۔۔ کرداروں کی کرداریت کو نمایاں کرنے کے ذرائع میں مکالمات کے علاوہ عمل و رد عمل، جسمانی حرکات و اشارات، سچائی اور ماحول، ایک سوئی aside روشنیوں، آوازوں اور موسیقی کا بھی بہت بڑا اہم ہوتا ہے۔۔۔ تجرباتی طرز ایک خالص افسانوی تکنیک ہے۔ مصنف ایک ہرداں کی حیثیت سے نہ صرف یہ کہ کردار کی باطنی شخصیت اور اس کے سارے فحش و پس میں رونما ہونے والے واقعات سے آگاہ ہوتا ہے۔“ (۱۲)

ڈرامائی طرز کا تعلق ڈرامے سے ہے اور تجرباتی طرز کا تعلق افسانے میں کردار نگاری سے ہے۔ کردار میں حقیقت و واقعیت کی شرط بہت سے ناقدین نے جانک کی ہے۔ ان ناقدین میں جہنوں گودکچوری، فردوس فاطمہ نصیر، ڈاکٹر نگہت رحمانہ خان اور شقیہ اللہ شامل ہیں۔ جہنوں گودکچوری اپنی کتاب ”افسانہ اور اس کی فحایت“ میں کردار میں حقیقت کو تاثر سے مشروط قرار دیتے ہیں۔ انھوں نے اس کے لیے ”حقیقت کے التباس“ (ILLUSION OF

(REALITY) کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ (۳) فردوں کا طے نصیر نے اس موضوع پر سب سے زیادہ تفصیل سے لکھا ہے۔ وہ کہتی ہیں کہ کردار جیسے جیسے جاتے ہیں۔ کرداروں کے جذبات کے اظہار میں بھی واقعیت ہو۔ کردار، زمانہ اور ماحول کے مطابق نظر آئے۔ کردار جغرافیائی، تاریخی اور تمدنی واقعیت کا حامل ہو۔ انہی خصوصیات کا بیان ہو جو حقیقی دنیا میں پائی جاتی ہوں۔ کرداروں میں امتیاز کسی خاص جذبے یا کیفیت کی شدت سے ہوتا ہے۔ وہ کرداروں کے مقامی رنگ پر اعتراض کرتی ہیں کہ اس طرح کردار کسی خاص ملک اور ماحول میں محدود ہو کر رہ جاتا ہے۔ ڈاکٹر گھٹ ریمانہ خان کردار کی حقیقی انسان کے طور پر پیش کش کو اثر آفرین (PLAUSIBILITY) کی اصطلاح سے نکالتی ہیں اور اثر آفرینی پیدا کرنے کے دو طریقے بتاتی ہیں۔ ایک طریقہ عام یا مثالی (TYPED) کرداروں کے استعمال سے اثر کرتا ہے۔ دوسرا طریقہ فریب دی کے لیے کچھ طریقوں کا استعمال مثلاً کسی معمولی عمل کا بیان اس انداز سے کرتے ہیں کہ ہمارے تصور میں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ وہ سپاٹ کرداروں کے بجائے پیچیدہ کردار جو خوبیوں اور خامیوں کے حامل ہوں، پیش کرنے کی بات کرتی ہیں۔ حقیقۃً کرداروں کے حقیقی ہونے کو تسلیم نہیں کرتے۔ وہ کرداروں میں ادبیت اور انسانیت کے قائل ہیں۔

کرداروں کو مختلف اقسام میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ اردو ناقدین نے زیادہ تر ای۔ ایم۔ قاسم کی تقسیم سے ہی استفادہ کیا ہے۔ جن ناقدین نے کردار کی تقسیم کو تفصیل سے بیان کیا ہے ان میں مجنوں گورکھپوری، اولیس احمد ادیب، ڈاکٹر سلام سندیلوی، ڈاکٹر گھٹ ریمانہ خان، ڈاکٹر سلیم اختر اور شعیب اللہ شامل ہیں۔ مجنوں گورکھپوری (انسان اور اس کی غایت) نے کرداروں کی دو اقسام بیان کی ہیں۔ ایک قسم مثالی یا تاریخی جس میں کردار کی صفات بتائی نہیں جاتیں بلکہ کردار کی حرکات و سکنات خود واضح کرتی ہیں۔ دوسری قسم حسی یا تخلیقی ہے جس میں مصنف کردار کا تعارف خود کرتا ہے اور اس کی تخلیق و تاویل بھی پیش کرتا ہے۔ اولیس احمد ادیب نے کردار کی تین قسمیں بیان کی ہیں۔ ایک قسم ہیرو اور ہیروئن، دوسری قسم ثانوی کردار اور تیسری قسم غیر ضروری کرداروں کی ہے۔ ڈاکٹر سلام سندیلوی کی کرداروں کی تقسیم، سید وقار عظیم سے مستعار ہے۔ ان اقسام کا تذکرہ ڈاکٹر سلام سندیلوی نے منزلوں کے اعتبار سے کیا ہے۔ ان کے علاوہ مرکزی اور ذیلی کردار کی اقسام بھی بتائی ہیں۔ ڈاکٹر گھٹ ریمانہ خان نے کردار میں تبدیلی کی علت کے حوالے سے کرداروں کی دو اقسام بتائی ہیں۔ ان کے نزدیک ہم آہنگ کردار (CONSISTENT) اور (MOTIVATED) کردار وہ ہے جس میں تبدیلی کے سبب کو قاری مان لے اور جس سبب کو قاری ماننے کو تیار نہ ہو اسے بے میل (INCONSISTENT) اور (UNMOTIVATED) کردار کہتے ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے ای۔ ایم۔ قاسم، ڈونک اور ولیم جیمز کی کرداروں کی تقسیم بیان کرنے کے بعد نفسیاتی اور غیر نفسیاتی کرداروں کے ذیل میں وضاحت کی ہے۔ ڈونک نے کرداروں کو ظاہر ہیں (EXTROVERT) اور باطن ہیں (INTEROVERT) اور ولیم جیمز نے لطیف ذہن کوئل (TENDER) اور سخت (TOUGH MINDED) میں تقسیم کیا ہے۔ حقیقۃً اللہ نے ای۔ ایم۔ قاسم کی تقسیم مدور کردار (ROUND) اور سپاٹ کردار (FLAT) کی وضاحت کے بعد گروہی کرداروں کی وضاحت کی ہے۔ وہ شروع

سے آخر تک عین وہی رہتے ہیں جو ان سے توقع کی جاتی ہے جیسے کوئی بخیل، مسخرہ، پروفیسر، ہلکی شوہر وغیرہ۔ کرداروں کے نفسیاتی مطالعے پر ہمنوں گورکھپوری، سید وقار عظیم اور اولیس احمد ادیب نے سرسری زور دیا جب کہ ڈاکٹر سلیم اختر وہ واحد نقاد ہیں جنہوں نے کرداروں کے نفسیاتی مطالعہ کے پیرامیٹرز کو طے کیا۔ انہوں نے فطری اور نفسیاتی کردار نگاری کے مابین امتیاز کو بھی واضح کیا ہے۔ فطری کردار نگاری کے بارے میں لکھتے ہیں:

” (فطری کردار نگاری) یعنی کردار انسان ہو۔ اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں سمیت جانا بچھانا انسان، گویا کردار نگاری کے لیے انسانی فطرت کے ان بنیادی اصولوں کو مد نظر رکھنا ضروری تھا جن کی خلاف ورزی سے کردار فطری نہیں بل کہ مافوق الفطرت بن جاتا ہے۔۔۔ فطری کردار نگاری زندگی کے بارے میں ان مشاہدات و تجربات کے احاطے کا نام ہے جو محفل عامہ کی کسوٹی پر بھی پرکے جاسکتے ہیں۔“ (۱۳)

جدید افسانے کے کرداروں کے حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا، شمس الرحمن فاروقی، وارث علوی اور محمد حمید شاہد کا نقطہ نظر ملتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا، جانور، پودے اور دریا کو انسانی کردار کے ضمن میں دیکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ انہیں جدید افسانے میں کردار کے ساتھ ایک پرچمائیں کا احساس ہوتا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی جدید افسانے کے بے چہرہ کرداروں کے بارے میں یہ دوائے دیکھتے ہیں کہ یہ کردار کسی طبقے، جگہ یا قوم کا پتہ دینے کے بجائے اپنی جسمانی اور ذہنی کلیات سے دیے باوقائی فضا کا اشاریہ بنتے ہیں۔ وارث علوی اپنی کتاب ”جدید افسانہ اور اس کے مسائل“ میں اس حوالے سے مختلف نقطہ نظر دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک جب کردار نے ذات اور صفات پیدا کر لیں تو وہ اس وقت اپنے طبقے کا نمائندہ بنے گا لیکن جدید افسانے میں تو کردار رہتے ہی نہیں ہیں کیوں کہ ان کی شناخت کوئی نہیں ہوتی ہے حتیٰ کہ نام تک نہیں رکھا جاتا۔ (۱۴) محمد حمید شاہد اس ضمن میں شمس الرحمن فاروقی کی ہم نوائی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”کفشن (کار زندگی کے چاک کو از سر نو تحقیق کرتا ہے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ اپنے کرداروں کے ویسے ہی حدود و احوال اور ویسی ہی چال و احوال بنا دے جتنی کہ عام زندگی میں ان کرداروں کی ہے۔ جب وہ اپنے کرداروں کو عام نہیں رہنے دیتا اور انہیں ایک حقیقی عمل سے ان جیسے کرداروں کا نمائندہ بنا دیتا ہے تو جہاں کہانی واقعہ کی سطح سے اٹھ کر کفشن میں داخل ہو جاتی ہے۔“ (۱۵)

محمد حمید شاہد، کسی شے، احساس، جذبے اور کیفیت کو کردار میں ڈھالنے کے لیے وہ بنیادی قرار دیتے ہیں۔ اول واقعے میں اُس شے، جذبے یا کیفیت کا مجموعی تاثر، دوم ان کا انسانی حوالہ۔ یہ بنیادیں جدید افسانے میں کردار کی تشکیل میں عام طور پر مستعمل ہوتی ہیں۔ افسانے میں پلاٹ کی بے دخلی کے بعد، کردار کو انسان سے وسعت دے کر اشیاء، جذبوں اور احساسات تک لاکر انہیں پرچمائیں بنا دیا ہے اور کردار کی کشش بھی اُس سے جچن لی ہے اور آج کا انسان، انہیں دوا جزا پلاٹ اور کردار پر اپنی بنیاد رکھنے کی طرف مائل نظر آتا ہے۔

## حوالہ جات:

- ۱۔ جس الزمینی قادری، افسانے کی جمالیات میں، شیراز، کراچی، ۲۰۰۲ء، ص ۷۷-۷۸
- ۲۔ عبدالقادر سرودی، کردار اور افسانہ، مکتبہ امیر اکبر، میر آباد، دکن، ۱۹۲۹ء، ص ۵۸
- ۳۔ سید وقار عظیم، فن افسانہ نگاری، اردو مرکز، لاہور، دوسرا ایڈیشن، ۱۹۹۱ء، ص ۲۱۲
- ۴۔ مولہ پالا، ص ۶۰
- ۵۔ انیس احمد ادیب، اصول افسانہ نگاری، اردو پبلشنگ ہاؤس، میر آباد، دکن، لاہور، ص ۸۷-۸۸
- ۶۔ فردوس فاطمہ نصیر، مختصر افسانہ نگارنی تجزیہ، اسرار کریم پبلش، میر آباد، ۱۹۷۵ء، ص ۱۸۱
- ۷۔ ڈاکٹر سلیم سندیلوی، افسانہ کا مطالعہ، مشمولہ اردو نثر پر تنقیدی نظر، ناشر ملک نذر، تاج کب ڈپ، لاہور، بار چہارم ۱۹۷۷ء، ص ۲۹۸-۲۹۹
- ۸۔ ڈاکٹر، نعمت رحمان خان، اردو مختصر افسانہ، فنی و تکنیکی مطالعہ، یک دائرہ پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص
- ۹۔ ڈاکٹر سمیل بخاری، اردو افسانے کی روایت، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۲۰۰۲ء، ص ۵۹
- ۱۰۔ ڈاکٹر مہریت بریلوی، افسانہ اور افسانے کی تنقید، ادارہ ادب و تنقید، لاہور، ۱۹۸۶ء، ص
- ۱۱۔ شفیق اللہ، تعصبات، ایم آر پرنٹرز، نئی دہلی، ۲۰۰۵ء، ص ۲۱۸، ۲۱۹
- ۱۲۔ یحیٰی گورکھپوری، افسانہ اور اس کی خدایت، مکتبہ شاہراہ دہلی، ۱۹۳۵ء، ص ۲۹
- ۱۳۔ ڈاکٹر سلیم اختر، افسانہ، حقیقت سے علامت تک، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۷۶ء، ص ۷۷
- ۱۴۔ وارث طوی، جدید افسانہ اور اس کے مسائل، آج پبلشرز، کراچی، ۲۰۰۲ء، ص ۶۷
- ۱۵۔ محمد امجد شاہ، اردو افسانہ: صورت و معنی، مجلہ یک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، جولائی، ۲۰۰۶ء، ص ۳۲، ۳۳



## گلستان سعدی کے یورپی زبانوں میں تراجم

ڈاکٹر غلام اکبر

### ABSTRACT:

"Gulistan e Saadi" is the Magnum Opus of Saadi- its importance and significance is Universally acknowledged. It is the ample proof of this book that it has gripped the mind and intellect of the great Literati who translated this book into myriads of languages. Morality is the common heritage of all societies of the world existing on this earth. No country can afford to be free of it. Any country can boast of being the custodian of the intrinsic moral values which are inevitably transferred to posterity. In this literary scenario " Gulistan e Saadi" stands out prominently. In the same age "Bharistan" was written but it failed to touch the pinnacle of glory and literary grandeur achieved by " Gulistan e Saadi". This research paper epitomizes the European translations succinctly.

دنیا سے ادب فارسی میں سعدی شیرازی نے جو دو بارغ گلستان و بوستان کی صورت ایران میں لکائے بلاشبہ اس کے شہرہ ساری دنیا میں پھیل گئے، خاص طور پر پاک و ہند میں تو اس کے شہرہ آج تک جاری ہیں بلکہ کہ رفتی دنیا تک رہیں گے۔ مغربی ممالک میں بھی اس کی آبیاری تراجم کی صورت جاری ہے اور دنیا کے مختلف ممالک میں گلستان و بوستان سے مترجمین، تراجموں کی صورت خوشبوئیں بکھیر رہے ہیں۔ برعظیم پاک و ہند کو یہ فضیلت حاصل ہے کہ جس زبان میں سعدی شیرازی نے گلستان و بوستان لکھی، وہی زبان برعظیم پاک و ہند میں کئی سو سال تک حکمران رہی۔ گویا وہی ثقافت وہی انداز گفت گو جس میں سعدی شیرازی نے گلستان و بوستان لکھی، برعظیم پاک و ہند میں رائج رہا، اس لیے یہاں کے لوگوں کے لیے فارسی زبان کوئی نئی زبان نہ تھی۔ اسی علت کے تحت مترجمین نے فارسی زبان سے اردو میں دو بیحد کامیابی کی کہ تا تو وہی رہا مگر نئے رنگوں اور نکلیاں اپنی نئی خوشبو کے ساتھ اردو زبان میں پھیلنے پھولنے لگیں اور یہ عمل آج تک جاری ہے جس کی خوشبو گلی کو چوں میں

نظر آتی ہیں۔

حضرت شیخ کو شاید یہ بات معلوم تھی کہ گلستان کو مختلف زبانوں میں ڈھالا جائے گا بھی تو انہوں نے گلستانِ سعدی کے دیباچے میں لکھا تھا کہ اس گلستان کو کبھی غزاں نصیب نہ ہو گی۔ سعدی شیرازی نے کیا خوب کہا تھا:

زمانے کی گردش 'گلستان' کے موسم بہار کی خوش گواری کو غزاں کی ناگواری میں تبدیل نہ کر سکے گی۔

ہر چہ کلہو آیدت ز گل طبعی ار گلستان من ہر ورق و رقی  
پہلوں کا طبع حیرے کس کام آئے گا میری گلستاں کا ایک ورق لے جا  
گل ہمیں پنج روز و شش باشد وین گلستان ہمیشہ خوش باشد  
پہلوں کی پانچ چھ روز رہے گا اور یہ گلستاں ہمیشہ تازہ رہے گی<sup>(۱)</sup>

اور یہ پیش گوئی کس قدر صحیح ثابت ہوئی کہ نہ صرف گلستانِ سعدی کے تراجم ہندوستان میں مل کر پوری دنیا گلستان کے پہلوں سے چمکے گی۔ یہی وجہ ہے کہ اس کتاب کے بہارستان جو گلستان ہی کی طرز پر لکھی گئی، لیکن بہارستان کی نسبت زیادہ تراجم کیے گئے ہیں۔ انگریزی زبان دنیا کی معتبر ترین زبانوں میں شمار ہوتی ہے اور اس میں دنیا میں لکھے جانے والے ہر عظیم ادب کے تراجم کی روایت اتنی پختہ ہے کہ اکثر اوقات احساس ہوتا ہے کہ شاید یہ زبان ترجمہ نگاری کے لیے عالمی معیار کی حامل زبان ہے۔ گلستانِ سعدی کے متعدد تراجم انگریزی زبان میں موجود ہیں جو ایک طرف تو گلستانِ سعدی اس کتاب کی مقبولیت پر شاہد ہیں اور دوسری طرف مغربی دنیا میں سعدی شاعری کا ایک قابل ذکر ذریعہ بھی۔ گلستان کے تراجم کے حوالے سے پنجاب یونیورسٹی لاہور کے ذمہ اہتمام، اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ کی تحقیق ملاحظہ ہو۔

”پہلے مکمل گلستان کا تراجم Adnredu Ryer کے فرانسیسی ترجمے (جس ۱۲۳۳ء) کے ذریعے ہوا جس کے بعد یہ دوسری زبان مثلاً لاطینی Gentius (۱۶۵۱ Amsterdam) جرمن (Olearius جبرگ ۱۶۵۳ء) وینیزی (Olearius) اور انگریزی (Sullivan ۱۷۷۳ء) میں بھی متعدد بار شائع ہوئی۔“<sup>(۲)</sup>

گلستان کے انگریزی تراجم کے سلسلے میں ڈاکٹر عبدالحسین پوسنی کی مندرجہ ذیل ترتیب ملاحظہ ہو: ”ترجمہ اوراد و رحلتک، ہندوستان ۱۸۸۸ء، تجدید چھاپہ پبلیکیشن محمد حسین نسیمی، جبران ۱۳۷۵ھ، ترجمہ انگلیسی دہچا اور برقع، لندن ۱۹۲۸ء، ترجمہ انگلیسی دوباب اول گلستان از ا۔ ج۔ آریوری، لندن ۱۹۳۵ء۔“<sup>(۳)</sup>

ڈاکٹر محمد خزانکی نے شرح گلستان میں ”ترجمہ حای انگلیسی“ کے عنوان سے ۱۸۰۶ء میں Gladuein کے انگریزی ترجمے کو گلستانِ سعدی کا پہلا ترجمہ قرار دیا ہے ان کے الفاظ میں:

”دوسرا ۱۸۰۶ اصل کتاب گلستان یا ترجمہ انگلیسی آن

یوسپہ Gladwin گلاڈوین در کلکتہ منتشر شد و این ترجمہ انگلیسی چندین بار در الہ آباد و کلکتہ و لندن تجدید طبع شدہ است۔<sup>(۲)</sup>

انٹیکلو پیڈیا آف اسلام The encyclopedia of Islam (دالم VIII) کے مطابق انگریزی زبان میں خصوصاً انگلستان کے حوالے سے سرولیم جوز نے تفہیم سعدی میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ انٹیکلو پیڈیا کے مطابق:

"In Germany Herder, and in England Sir William Jones were both enthusiastic advocates of Sa'di's words."<sup>(3)</sup>

گلستان سعدی کے تراجم کی مختصر تفصیل درج ذیل ہے تاکہ ایک اجمالی جائزے سے علم ہو سکے کہ انگریزی زبان میں کون سے تراجم ہو چکے ہیں:

انگریزی تراجم:

- ☆ ترجمہ گلستان از جس دیمولین (Hubs Demolin) طبع کلکتہ، ۱۸۰۷ء/۱۲۲۲ق۔
- ☆ ترجمہ گلستان از گلیڈون (Gledon)، طبع لندن، ۱۸۰۸ء/۱۲۲۳ق۔
- ☆ ترجمہ گلستان از استوک (Astawik)، طبع مرت فورڈ، ۱۸۵۲ء/۱۲۶۹ق۔
- ☆ ترجمہ گلستان از راس (Ras)، طبع ایشیاٹک سوسائٹی<sup>(۴)</sup>

گلستان (انگریزی ترجمہ و حواشی):

یہ ترجمہ فرانس گلاڈوین (Francis Gladwin) نے انگریزی زبان میں کیا جب کہ ہندوستان پرپس کلکتہ نے اسے ۱۸۰۶ء شائع کیا۔ یہ دونوں پر مشتمل ہے۔ ایک حصہ صرف ترجمہ پر مشتمل ہے اور دوسرا حصہ حواشی پر مشتمل ہے۔<sup>(۵)</sup>

گلستان سعدی:

آر۔ پی۔ اینڈرسن (R. P. Anderson) نے گلستان سعدی کو انگریزی زبان میں ۱۸۶۱ء میں ڈھالا۔ یہ کتاب کالج پریس کلکتہ سے شائع ہوئی۔<sup>(۸)</sup>

گلستان (ترجمہ دیگر):

درج بالا ترجمہ کو لوک ورثہ اسلام آباد نے ۱۹۸۰ء میں بھی شائع کیا۔<sup>(۹)</sup>

گلستان (انگریزی ترجمہ):

جے۔ دومولین (J. Dumoulin) نے گلستان سعدی کو انگریزی زبان میں مختل کیا جب کہ کلکتہ



پرہس نے ۱۸۰۷ء میں شائع کیا۔<sup>(۱۰)</sup>

☆ Gulistan in English translation by Francis Gladuein

انگریزی زبان میں یہ ترجمہ گلاڈوین نے ۱۸۰۶ء میں کیا اور ہندوستان پرہس نکلنے سے اسے چھاپا۔ اس کے دو حصے ہیں، پہلے میں انگریزی ترجمہ اور دوسرے حصے میں توضیحات ہیں۔

☆ J. Dumowlin نے گلستان کا ترجمہ کیا جو Mirror Press نکلنے سے چھاپا، اس میں مقدمہ بھی شامل ہے جو اردو مترجم کے Notes کے ساتھ شائع ہوا ہے۔ اس کے ۲۰۲ صفحات ہیں۔ یہی ترجمہ ۱۹۸۰ء میں لوک ورثہ اسلام آباد نے بھی شائع کیا۔<sup>(۱۱)</sup>

☆ عربیات گلستان ماستور زبان عربی پانگلیسی۔ یہ کتاب بھی نکلنے میں شائع ہوئی۔ اس کے سوا اشاعت کے بارے میں معلوم نہیں ہو سکا۔ اس کے پہلے حصے میں گلستان کے عربی جملوں کا انگریزی میں ترجمہ کیا گیا ہے۔

☆ Edward B. Eastwick نے بھی ایک ترجمہ کیا جو ۱۸۵۰ء میں شائع ہوا۔ یہ مترجم آکسفورڈ یونیورسٹی میں استاد تھے اور انھوں نے مشرقی زبان و ادب میں بہت کام کیا۔

☆ Ros کا انگریزی ترجمہ ایشیا ٹک سوسائٹی نے چھاپا اور یہ سوا اشاعت کے بغیر ہے۔<sup>(۱۲)</sup>

☆ ڈاکٹر محمد خزانکی کے مطابق ”بہترین ترجمہ جو چھاپا ہے وہ بنارس سے ۱۸۸۸ء میں چھاپا لیکن اس کے مترجم کا نام اور دیگر معلومات نہیں ملی ہیں۔

ڈاکٹر خزانکی کے الفاظ میں جس ترجمہ کو زیادہ وقیع ہونے کا اعزاز حاصل ہے وہ ملاحظہ ہو: ”بہترین و مسخر ترین ترجمہ انگریسی گلستان پوسلہ مجمع آسیائی در بنارس انہام گرفتہ کہ در ۱۸۸۸ء م در لندن منتشر گردیدہ است۔“<sup>(۱۳)</sup> یہاں معلوم انگریزی ترجمہ جس میں سعدی کے اشعار کو انگریزی میں ڈھالا گیا ہے اس کے بارے میں ڈاکٹر محمد خزانکی کی رائے مندرجہ ذیل الفاظ میں ہے۔

”در سال ۱۸۸۹ء یکی از شعرائی انگلستان بنام راجرز Rogers گلستان

صیخ را بہ انگلیسی منظوم ساختہ و شاعر دیگرى از انگلستان بنام A.H.

Hayatt دہیات تحت عنوان برگ ہلنے گلا از سعدی در سال ۱۹۰۸ء بر

گلستان لاہاس انگلیسی پوشاندہ است۔“<sup>(۱۴)</sup>

اے۔ جے۔ آربری (A.J. Arbery) نے اپنی کتاب Classical Persian literature میں فارسی کے معروف شعرا کے حالات اور کلام پر روشنی ڈالی ہے۔ انھوں نے خلفِ عہد کے شعرا کو پندرہ اجواب میں عہد بہ عہد درج کیا ہے اور نہ صرف فارسی شاعری بل کہ افسانوی ادب پر بھی اظہارِ خیال کیا ہے۔ مذکورہ کتاب کا آٹھواں باب سعدی شیرازی (Sadi of Shiraz) کے نام سے مضمون کیا گیا ہے۔

☆ The Gulistan of kh Saidy by R./ Anderson

## جرمنی تراجم:

دنیا کا کوئی معاشرہ بھی ہو وہ اخلاقی اقدار کا پاس دار اور امین ہوتا ہے اور وہ ہر ممکن کوشش کرتا ہے کہ نسل آئندہ تک اخلاقی اقدار کی منتقلی کرے۔ اسی بات میں جرمن قوم بھی کسی قوم سے پیچھے نہ رہی بل کہ جو فیض اقبال نے گوئے کو پنہ کے لیا تھا، جرمن لوگوں نے سعدی سے حاصل کیا اور جرمن زبان میں گھستار سعدی کے تراجم کیے جن کی مختصر تفصیل حسب ذیل ہے۔

☆ ترجمہ گلستان از اربع گراف (Itch Graf) طبع لپزگ، ۱۸۳۶ء، ۱۳۸۱ق۔

☆ گلستان مترجم از اولی ایریس (Auly Erecus)، طبع سلیرگ، ۱۶۵۴ء، ۱۰۶۵ق۔ (۱۵)

## ڈچ تراجم:

☆ ترجمہ گلستان بہ زبان ڈچ، طبع امسٹرڈم، ۱۶۵۴ء، ۱۰۶۵ق۔

کے ساتھ ہے۔ صفحات کی تعداد ۵۸۹ ہے۔ (۱۶)

## فرانسیسی تراجم:

☆ گلستان مترجم از دو اثر، طبع پیرس ۱۴۳۳ء، ۱۰۳۴ق۔

☆ گلستان مترجم از گودین، ۱۷۸۹ء، ۱۶۰۲ق۔

☆ ترجمہ گلستان از سیالیت، ۱۸۳۳ء، ۱۲۵۰ق۔ (۱۷)

## لاطینی تراجم:

☆ گلستان مترجم از مینیس، طبع امسٹرڈم ملبر (۱۸) کے تحت یہ واضح ہو جاتا ہے کہ گلستان سعدی کو یہ اولیت حاصل رہی ہے کہ اس کے تراجم نہ صرف اردو زبان میں ہوئے بل کہ یورپی زبانوں نے بھی خوب اخلاقی میدان میں لاکھ اٹھایا اور یوں مترجمین نے یورپی زبانوں میں تراجم کیے۔ یورپی زبانوں میں تراجم کا الگ الگ عنوان سے تعارف کرا دیا گیا ہے جس میں انگریزی، لاطینی، فرانسیسی، روسی، جرمن اور ڈچ زبانیں شامل ہیں۔

درج بالا تراجم سے معلوم ہوتا ہے کہ گلستان سعدی صرف بڑے عظیم پاک و ہند تک محدود نہیں رہی بل کہ دنیا کی مختلف زبانوں پر بھی اپنا اثر رکھتی ہے کیوں کہ اخلاقیات کا موضوع ہر معاشرے کی جان ہوتا ہے، لہذا اس کے تراجم انگریزی زبان، لاطینی، فرانسیسی، روسی، جرمن اور ڈچ زبانوں میں ہوئے۔ ان تراجم کا بھی مختصر تعارف مقالہ حذا میں کرا دیا گیا ہے۔

اس طرح مجموعی طور پر گلستان سعدی کے دست یاب تراجم جن میں غیر ملکی تراجم شامل ہیں، ان کی کل تعداد ہے جس میں سے بعض کا سزا شاعت معلوم ہے جب کہ چند ایک بغیر تاریخ کے مختلف مقالوں اور کتب

میں محض ذکر ہوتا ہے۔ اس طرح معلوم ہوتا ہے کہ گلستانِ سعدی صرف برِ عظیمِ پاک و ہند تک محدود نہیں رہی بل کہ دنیا کی مختلف زبانوں پر بھی اپنا اثر رکھتی ہے کیوں کہ اخلاقیات کا موضوع ہر معاشرے کی جان ہوتا ہے لہذا اس کے تراجم انگریزی زبان، لاطینی زبان، روسی زبان، جرمن اور ڈچ زبانوں میں ہوئے۔ ان تراجم کا مختصر تعارف بھی کر دیا گیا ہے۔

### حوالہ جات :

- ۱۔ قاسم حسین یحسینی، دکتور، گلستانِ سعدی، تہران: شرکتِ سہائی انتشارات خورزی چاپ چہارم، ۱۳۶۷ء، ص ۵
- ۲۔ اردو دائرہٴ معارفِ اسلامیہ، لاہور: ذریعہٴ اہتمام دانش گاہ پنجاب، جلد ۱۱، طبع اول ۱۹۷۵ء، ص ۷۷
- ۳۔ قاسم حسین یحسینی، دکتور، گلستانِ سعدی، ص ۵
- ۴۔ محمد خزائی، دکتور، مشرقِ گلستان، ایران: چاپ خانہٴ محمد حسن ملی، چاپ ہفتم، بہار ۱۳۳۳ء، ص ۶۱
- 5- Encyclopedia of Islam, New Edition, Edited by: CE Bosworth, Leiden E.J.Brill, P. 722
- ۶۔ اقبالِ قاتب، بررسیِ تأثیرِ سعدی در شبہ قارہ، (مقالہ پی ایچ ڈی، قاری) تہران: تہران یونیورسٹی، ۱۳۷۷ء، ص ۱۱۲
- ۷۔ اقبالِ قاتب، بررسیِ تأثیرِ سعدی در شبہ قارہ، ص ۱۱۷ نیز دیکھیے: عارف نوشائی: آثارِ سعدی در شبہ قارہ
- ۸۔ ۹۔ عارف نوشائی: آثارِ سعدی در شبہ قارہ، ص ۳۹
- ۹۔ اقبالِ قاتب، بررسیِ تأثیرِ سعدی در شبہ قارہ، ص ۱۱۳
- ۱۰۔ اقبالِ قاتب، بررسیِ تأثیرِ سعدی در شبہ قارہ، ص ۱۴۷
- ۱۱۔ ڈاکٹرِ اعجاز علی بلوچ، گلستانِ سعدی کے انگریزی تراجم مشمولہ ”معیار“ شمارہ ۸، اسلام آباد بین الاقوامی یونیورسٹی، ۲۰۱۲ء، ص ۲۲۵
- ۱۲۔ ایضاً
- ۱۳۔ ایضاً
- ۱۴۔ محمد خزائی، دکتور، شرحِ گلستان، ص ۲۱
- ۱۵۔ اختر رائی، ترجمہٴ ہایِ مشہورِ فارسی بہ زبانِ ہایِ پاکستانی، ص ۲۲۷
- ۱۶۔ ایضاً، ص ۱۰۹
- ۱۷۔ عارف نوشائی، آثارِ سعدی در شبہ قارہ، ۲۰۰۰ء، ص ۲۲
- ۱۸۔ اقبالِ قاتب، بررسیِ تأثیرِ سعدی در شبہ قارہ، ص ۱۰۹ حسن اوشن دانش نامہ، ادبِ فارسی در شبہ قارہ، ایران، وزارتِ فرهنگ و ارشادِ اسلامی، ۱۳۷۵ء، ص ۱۳۸۶ تا ۱۳۹۸

## آخر شب کے ہم سفر — اشتراکیت کا استعارہ

ڈاکٹر محمد یار گوندل

### ABSTRACT:

"Aakhir-i-shab ke hamsafar" by Quraat Ulaen Hyder is a famous novel written in socio-political context of the sub-continent with pre-partition and post partition historical background. This novel is a metaphor of Marxism and socialism showing the zealous initiation of the movement that gradually let down by the opportunist leaders of the movement. The worker living in the romance of ideology face a great desperation when they see the real face of the leaders.

قرۃ العین حیدر کے ناول "آخر شب کے ہم سفر" کا آغاز ۱۹۴۱ء کی دوسری جنگ عظیم سے ہوتا ہے اور سقوطِ اٹلی پر اس کا اختتام ہوتا ہے۔ اس میں دوسری جنگ عظیم، آزادی ہند، تقسیم ہند اور قیامِ بنگلہ دیش کے تناظر میں کہانی کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ برصغیر کی تاریخ کا تین دہائیوں کے اس دوراے میں ماضی، حال اور مستقبل ساتھ ساتھ نکل رہے ہیں۔ یوں یہ ناول اپنی بہت کی بنا پر تاریخی ناول کے دائرے میں داخل ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس میں تاریخی واقعات مسلسل تخیل کی راہِ نمائی میں سز کرتے ہیں۔ تاریخی ناول میں ناول نگار اپنے عہد سے پہلے کے کسی دور کی زندگی اور ماحول کی از سر نو تدوینِ دہیر کرتا ہے۔

انسانی زندگی میں ایک خاص دور ایسا ہوتا ہے جس میں انسان کا ضمیر، عدل و انصاف کا حتمی اور مصلحت نا اندیش ہوتا ہے۔ اس عمر میں ہر نوجوان اپنے اندر ایک آدوش قائم کرتا ہے اور اس کے حصول کے لیے خوشی خوشی آتشِ خرد میں کودنے پر بھی آمادہ ہوتا ہے۔ طور کیا جائے تو اس عمر میں ذہنِ غربت، امارت اور طبقہ بندی سے نفرت کرتا ہے۔ اس کے ذہن میں امارت اور غربت کا کوئی تصور نہیں ہوتا اور وہ دوسروں کے لیے بھی وہی کچھ پسند کرتا ہے جو وہ اپنے لیے پسند کرتا ہے۔ لیکن جب انسان زندگی کی عملی جولان گاہ میں قدم رکھتا ہے تو اس کے ساتھ ہی طبقاتی کش مکش اور غربت و امارت کی تفریق کا معریت ظاہر ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ یوں اوائلِ عمری کے پاکیزہ

جذبات، مادیت کی دلدل میں دھنستے پہلے جاتے ہیں۔ اس ناول کے کرداروں کی زندگی کا ارتقا بھی کچھ اسی انداز کا ہے۔

انسان کی اس خاص دور کی جہلت کو جہت اس وقت عطا ہوئی جب لینن کی سرکردگی میں بالٹریکوں نے ۱۹۱۷ء میں زار روس کی حکومت کا تختہ الٹ دیا اور مارکس کے سیاسی نظریات کو عملی جامہ پہنانے کے لیے پروکاری نظام کی ابتدا کی۔ روس کا انقلاب، عالم انسانیت کے لیے امید کا آفتاب بن کر ابھرا۔ اس نظام کے سماجی مساوات کے تصور نے دنیا بھر کے ادبا کو متاثر کیا۔ اردو ادب میں ترقی پسند اثرات اور پرویتکندہ انھی اثرات کا رہن منت ہے۔ اشتراکیت نے اردو نظم و نثر کو یکساں طور پر متاثر کیا۔ شاعر اور فلسفی اقبال بھی ابتدا میں اس نظام کے فلسفہ مساوات سے متاثر ہوئے اور کچھ نظموں میں تصنیفی انداز بھی اپنایا ہے جن میں ”بال جبریل“ کی نظمیں لینن (خدا کے حضور میں) اور فرمان خدا (فرشتوں کے نام) ”پیام مشرق“ کی محاورہ مابین حکیم فرانسوی آگسٹ سمٹ و مردودور، موسیو لینن و قیصر ولیم، قسمت نامہ سرمایہ دار و مردود اور نوائے مردود، ”زبور مجسم“ کی خوب و مردود، ضرب تعلیم کی اشتراکیت، کارل مارکس کی آواز اور بلاٹوچک روس، ارمغان حجاز کی ”انٹس کی مجلس شورائی“ اور بانگ درا کی نظم ”غصہ رات“ بھی شامل ہیں۔ لیکن بعد میں اشتراکیت کو رد بھی کیا اور اس کا اصلی چہرہ بھی دکھایا۔ اقبال کا سوشلسٹ فکر و فلسفے کے ارتقا میں کوئی مقام نہیں، اسلامی فکر کے ارتقا میں وہ ایک اہم شخصیت ہے لیکن سوشلزم سے اس کا جذباتی رد عمل اس حقیقت کی ضرور غمازی کرتا ہے کہ وہ سوشلزم میں ایک زبردست کشش بھی محسوس کرتا ہے، اس کی اہمیت کا بھی اندازہ ہے اور اس سے مدافعت کی کوشش بھی کرتا ہے۔ (۱)

قرۃ العین حیدر نے اقبال کے انکار و خیالات کو ”آخر شب کے ہم سفر“ میں کرداروں کے ذریعے عملی طور پر دکھایا ہے۔ اشتراکیت کا عملی رد اس ناول کے کرداروں سے سترچ ہے۔ ”آخر شب کے ہم سفر“ شاید اردو کی پہلی ناول ہے جس میں قابل لحاظ حد تک اشتراکی اور انقلابی مواد موجود ہے۔ (۲)

خواہشات کی عدم تکمیل، اشتراکیت کے جرائم کو جنم دیتی ہے۔ اس کے اثرات خاص طور پر محروم طبقے میں زیادہ پائے جاتے ہیں۔ دوسری طرف امرا اور جاگیردارانہ نظام کے اسیر طبقات میں اشتراکیت کے جرائم دم توڑ چکے ہوتے ہیں۔ پختہ عمر میں ان کی اشتراکیت مصلح نمائش ہوتی ہے بل کہ وہ اس نمائش اشتراکیت کو معاشرے کے محروم طبقے کے اس ترقی پسندانہ اور اشتراکی عزائم کو اپنے محروم عزائم کی تکمیل کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ یوں وہ اشتراکیت کی آڑ میں اس محروم طبقے کے احساسات و جذبات سے تکمیل کران کا استحصال کرتے ہیں۔

ناول کا عنوان فیض احمد فیض کے شعر کے مصرعے سے لیا گیا ہے

آخر شب کے ہم سفر، فیض نہ جانے کیا ہوئے

اس سے یہ شب بھی ہوتا ہے کہ اس ناول کی تخلیق کا تصور فیض کے حالات زندگی سے اخذ کیا گیا ہے۔ اس بارے میں ایک انٹرویو دیتے ہوئے خود قرۃ العین حیدر نے کہا ہے۔ ”شاید اس کا ذکر میں نے پہلے بھی کیا ہے۔“ ”آخر شب کے ہم سفر“ کے بارے میں، میں نے ذکر کیا ہے۔ دو چیزوں نے مجھے یہ لکھنے کے سلیطے

میں Inspire کیا تھا۔ فیض صاحب کے ساتھ مجھے ایک صاحب ملے، لاہور کے کسی ریستوران، میں اور فیض صاحب اور ایک ہماری کزن تھی۔ ہم لوگ پہنچے ہی تھے کہ اس وقت ایک اور صاحب آئے بیٹھے، تو وہ شادک اسکن کی شیر وانی پہنے ہوئے تھے اور ہاتھ میں ان کے ۵۵۵ کا ٹن تھا، وہ آکے بیٹھ گئے، ہاتھیں کرنے لگے۔ فیض صاحب نے ملوایا کہ ”یہ فلاں صاحب ہیں۔ یہ میرے ساتھ CONSPIRACY کہیں میں ٹیل میں تھے۔“۔۔۔ ایک تو میرے دماغ میں وہ بات رہی۔ وہ میں نے آخر میں دکھلایا ہے ۵۵۵ کا ٹن لیے ہوئے ریحان الدین احمد کو اور ایک واقعہ اور تھا۔ بس ان دو چیزوں سے اس ٹول کی تحریک ملی۔۔۔ وہ یہ تھا کہ راجا کے یونیورسٹی میں مجھے پڑا گیا تھا، وہاں کے اردو فوچارمنٹ میں۔ وہاں فنکشن کے موقع پر چائے ہو رہی تھی۔ ایک صاحب ڈور بیٹھے ہوئے تھے۔ کسی نے مجھ سے یہ کہا کہ یہ فلاں فلاں ہیں۔ یہ انگریزوں کے زمانے کے مشہور کرائی کاری تھے۔ مسلمان بنگالی تھے وہ۔ یہ اچھڑی سمیت رویا کو پارکر کے بھاگ گئے تھے۔ یہ دو چیزیں میرے دماغ میں تھیں۔ ایک تو مجھے وہ کیرکٹر اور دوسرا ۵۵۵ والے صاحب کا کردار، ان دو چیزوں نے مجھ سے یہ ٹول نکسویا۔۔۔ ظاہر ہے کہ جو اس وقت پوری پتو نہیں تھی۔۔۔ پورا SETUP تھا، جن حالات میں اور جن لوگوں کو ہم نے دیکھا کہ وہ کیا سے کیا ہو گئے۔“ (۳)

اسی طرح ابونکلام ٹاکسی کے ایک سوالیہ کہ ”میں آپ کو آپ کے ہی ایک ٹول“ آخر شب کے ہم سفر کا سوال دوں گا کہ ٹیل کے طور پر آپ نے جس طرح ریحان الدین احمد وغیرہ کے کردار کو پیش کیا ہے۔ ہم جب اپنے بزرگ ادیب اور ادب کو دیکھتے ہیں تو اسی طرح کی زندگی اور اسی طرح کے لوگ ہمیں نظر آتے ہیں کہ کچھ وہ لوگ جو باقی تھے، وہ جو احتجاج کرتے تھے، وہ لوگ جو تبدیلی چاہتے تھے۔۔۔ وہ سب کے سب گھوڑ کیے بیٹھے ہیں، انعام واکرام کے حمرے لوٹ رہے ہیں، ”کے جناب میں قرۃ العین حیدر نے کہا“ ”بھئی امیں نے بھی تو اس پر سے گروپ، اس پر سے PERIOD کے بارے میں لکھا ہے۔ ریحان الدین احمد تو پر سے دور کا SYMBOL ہے۔ اس پر سے لوگ انگلی پائی گا، جس نے کہ واقعی انتخاب کے لیے کام بھی کیا اور بعد میں COMPROMISE کر لیا۔“ (۴)

یہاں وزیر آغا کا مضمون ”غالب اور فیض“ فوراً ذہن میں آتا ہے جس میں انھوں نے لکھا ہے:

”غالب اور فیض دونوں قید و بند کے تجربے سے گزرے اور دونوں کو قیاد بازی کے انعام میں سزا ملی، اس فرق کے ساتھ کہ غالب پر تو عام سی جوا بازی کا انعام تھا جب کہ فیض سیاسی نوعیت کی قیاد بازی کے مرتکب ہوئے۔ جوا بازی کی نوعیت کے فرق کے باعث ان دونوں کے ہاں نتائج کا فرق بھی مرتب ہوا۔ وہ ہیں کہ غالب کو توبہ نامی اور بے عزتی کے احساس نے کھل ڈالا اور اس میں زمانے کا سامنا کرنے کی سخت ذرا ہی مگر فیض کو قید و بند کے واقعہ نے پر ہوا ذمہ کر دیا اور وہ جردل عزیزی کی ایک گرم و گداز لفظ میں شہرت کے ساتھ انکلاک کو پار کر گئے مگر پھر اس کے کچھ دیگر اثرات بھی مرتب ہوئے بالخصوص تخلیقی کاری کے سلسلے میں! غالب،

جس کے دل میں پہلے ہی بہت سی غرائیں اور درازیں چمکی تھیں، اس حادثے کی تاب نہ لا کر ایک تھکال وار آئینے کی طرح کرج کرج ہوا مگر ہر شکست ہو کر لگاؤ آئینہ ساز میں عجز نہ ہو گیا اور یوں تخلیقی اعتبار سے آخری دم تک فعال رہا جب کہ فیض کے آئینے دل جو ذاتی سطح کے واقعات اور حادثات سے محض ہو چکا تھا، قید و بند کے واقعہ سے کچھ مزید محاذ ہوا مگر پھر اس کے بعد زمانے کی طرف سے نئے والی صحت اور عقیدت نے ان کے آئینے دل کی کرجوں کو اس خوب صورتی سے جوڑ دیا کہ فیض اس داخلی کلکتہ و رستے ہی سے محروم ہو گئے جو تخلیقی ٹمن کے لیے بہت ضروری ہے۔۔۔ لہذا زندگی کے آخری بیس سال میں ان کے پاس تخلیقی کاری کا گراف بتدریج ڈیڑھ یوں ہوتا چلا گیا جب کہ غالب تخلیقی اعتبار سے دم والیں تک چوری طرح زندہ رہا۔“ (۵)

جب ”آخر شب کے ہم سفر“ پر یہ اعتراض ہوا کہ انھوں نے بائیں بازو کے لیڈروں اور کمیونسٹوں کو خفیہ انداز میں جٹی کیا ہے تو قرۃ العین حیدر نے اس کا جواب دیتے ہوئے بتایا کہ اس ناول میں جو کردار جٹی کیے گئے ہیں، وہ سب کے سب حقیقی ہیں، صرف ان کے نام تبدیل کیے گئے ہیں۔ انھوں نے یہ بھی واضح کیا کہ انھوں نے اس ناول میں جو کچھ لکھا، وہ بالکل سچ ہے۔ ان کے علم میں ہے کہ بعض کمیونسٹ (نام نہاد) راہ نواؤں کا کردار اس سے بھی زیادہ گستاخانہ تھا، جتنا انھوں نے بیان کیا ہے۔“ (۶)

اس ناول کا آغاز ۱۹۳۳ء میں بنگال کی دہشت پسند تحریک سے ہوتا ہے۔ اس تحریک کی ہاگ ڈور ریحان الدین احمد کے ہاتھ میں ہوتی ہے۔ دیہاتی اور روزی اس تحریک کے دو لڑیاں، فعال، سرگرم اور معاشرے کے نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے کردار ہیں۔ دیہاتی بنگال کے سفید پوش متوسط گھرانے سے تعلق رکھتی ہے۔ وہ کمیونسٹ تحریک کی سب سے زیادہ جوشیلی، فخر اور اپنے بچا کی آزادی کی خاطر جان دینے کے کرب میں بھی مبتلا نظر آتی ہے۔ اشتراکیت کا کریلا اس کردار میں نیم چڑھ چکا ہے۔ وہ آخر تک اپنے آدرش پالنے میں کوشاں نظر آتی ہے لیکن وہ نا حاصلی کا افسوس لے کر اور حالات و واقعات کے تقاضوں سے مجبور ہو کر کوششِ عاقبت میں پناہ لے لیتی ہے۔ یہ ہندوستانی اور جوشیلی لڑکی کمیونسٹ تحریک کو پران چڑھانے کی خاطر بڑے بڑے خطرے بھی سہل لیتی ہے۔ تحریک کی مالی مدد کے لیے اپنے گھر میں سینڈ لکاتی ہے۔

”بیس روز، دسمبر ۳۹ء کی اس تاریک شام، جب سارا گھر سنسان پڑا تھا، چند گرج کے پھیلے برآمدے والے گودام میں چدری ہو گئی۔ سینڈ لگانے والی، اس گھر کی انیس سالہ نئی دیہاتی تھی۔“ (۷)

دیہاتی کے کردار میں طبقاتی آویزش کی جھلک بھی پائی جاتی ہے۔ طبقاتی عمر میںوں کے علاوہ اس کردار کی انتہا پسندی کی ایک وجہ اس کا گھریلو پس منظر بھی ہے۔ اس کے والد اور چچا بھی کمیونسٹ اہلن کے مالک تھے۔ اس عمر میں اسے اپنے تاریک اور خواب ناک مستقبل کو تاب ناک ہانے کی امید کی کرن نظر آرہی تھی۔ وہ کہتی ہے:





اس انتخاب ہی کی عظمت ہے جس کی وجہ سے ووڈ لینڈز کے مالک کی بیٹی دھارے میں شامل ہو چکی ہے۔ جو اہر لال ضرور بھی تو آئندہ یوں میں پر وہاں چڑھے تھے۔“ (۱۲)

جب دیپالی خط لے کر اومارائے کے گھر ووڈ لینڈز پہنچتی ہے تو وہاں کے ٹھانڈے ہاتھ دیکھ کر پہلی بار اس کا ہاتھ لٹکتا ہے کہ ہم جیسے لوگ تو اپنا پیٹ کاٹ کر تحریک کی مانی مدد کر رہے ہیں لیکن اومادینی جیسے امیر لوگ تحریک کی مالی مدد نہیں کرتے۔ وہ سوچتی ہے کہ اتنی دولت مند اومادینی تحریک کی مدد کیوں نہیں کرتیں۔ جب ضرورت پڑتی ہے تو ہم جیسے غریب کارکنوں کو اپنے گھر میں بند لگا دیتی ہے۔ اگلے دن ڈائونٹن کرتے ہیں۔ حمید و حیدر رہے۔ محمود الحق پریس میں پروف ریڈ رہے اور دن رات اپنی کمزور آنکھیں پھونکتا ہے۔“ (۱۳)

دیپالی کی اس طفیلی زندگی کو دیکھ کر ایک دفعہ اس کے استاد پروفیسر سید مرتضیٰ حسین نے بھی اشارہ کیا تھا کہ کبھی ایسا موقع زندگی میں نہ آئے دینا کہ بعد میں پچھتاؤ کہ تم نے اپنے خواب کیوں نہ پورے ہونے دیے۔“ (۱۴) بعض اوقات تو دیپالی کا کردار کسی تھکی کر دار سے ملتا جلتا نظر آتا ہے۔ مثلاً ایک جگہ وہ تحریک کی خاطر روزی کے ہاتھ خط بھجوا کر آیا کہ چھٹی دوا کو خود کلثوم آپا بن کر آیا کے طور پر کچھ دن انگریز مجلس بریت کی رہائش گاہ پر قیام کر کے پاسوسی کا فریضہ انتہائی خوش دلی اور مہارت سے ادا کرتی ہے۔ اس سے بھی بڑا اطمینان منظر وہ ہے جب وہ شافی ٹکٹین پہنچتی ہے تو وہاں اچانک ایک دشمنوخیالی اس کے سامنے کھڑا تھا جو کہ ریمان الدین احمد تھا۔“ (۱۵) دیپالی کی نظروں میں ریمان الدین احمد ایک جیتا اور دیوتا تھا لیکن جب وہ دیپالی کو تحریک کے کام کے بہانے سندھ بن بلو اکرم سے عشق کی چٹکیں بڑھانے کا آغاز کرتا ہے تو دیپالی کے منہ سے بے اختیار نکل جاتا ہے کہ ”ایسے ناقابل اعتبار آدمی کے ہاتھوں میں سو بے کی تحریک کی ہانگ ڈور ہے۔ جب ہی تو یہ گت بن رہی ہے تحریک کی۔“ (۱۶)

ناول میں دیپالی سرکار (مچلے طبقے کی نمائندہ) کے حوالے سے ایک آویزش کی جھلک بھی پیش کی ہے۔“ (۱۷)

دیپالی کے کردار میں کوئی نفسیاتی الجھاؤ نہیں پایا جاتا اور نہ ہی وہ اس طرح اپنے آویزش سے کنارہ کش ہوتی ہے۔ یہ قول ڈاکٹر ممتاز احمد خاں ”جہاں تک ناول کی ہیروئن دیپالی سرکار کا تعلق ہے، اس کا کردار تاریک راہوں میں مارے جانے سے مہارت ہے۔ دیپالی سرکار ریمان کی قیادت میں تحریک کی مانی مدد کے لیے اپنے گھر سے جتنی کپڑے اور دیگر چیزیں چراتی ہے۔ وہ تحریک سے غلط ہے اور بہت حد تک آگے جانے کو تیار ہے۔ اس کا معصوم ذہن ابتدا سے ریمان تک یہ قبول کر لے کہ تیار نہیں کہ ریمان تحریک کی بیڑے میں بھجور ہو سکتا ہے۔ اسی لیے ماجرے کے آخری مرحلے پر وہ بھونچکاسی نظر آتی ہے۔“ (۱۸)

ایک جھلکا اسے اس وقت لگتا ہے جب وہ اور نواب قمران ماس (جہاں آما کے والد) تقسیم بنگال اور الگ پاکستان کے تصور کے حوالے سے سیاسی بحث کرتے ہیں تو وہاں بھی ”دیپالی نے لڑ کر سوچا۔ تو ہم لوگ ریمان اور مارے ساتھی، محض ایک مصنوعی، غیر حقیقی، خیالی دنیا آباد کر

رہے ہیں۔ (۱۹)

وہ پانی جب جہاں آرا کے ہاں دیمان الدین کی تصویر دیکھتی ہے تو اس کے ہوش اڑ جاتے ہیں۔ وہ سوچتی ہے ”کیا تمہاری آئینہ یا لوبی بھی کہیں ایک اور قوم تو نہیں۔“ (۲۰)

دوسرا کردار روزی بختری کا ہے جو ایک دیسی پادری مگر بختری کی بیٹی ہے۔ روزی اپنے خاندانی پس منظر اور معاشی بد حالی کے سبب ہمیشہ ہی سے اپنے آپ کو کٹر کھیتی ہے اور لاشعوری طور پر ایک بہتر مستقبل کی تمنا رکھتی ہے۔ ابتدا میں روزی بھی وہ پانی کی طرح پُر جوش ہے اور تحریک کے کاسوں میں بڑھ چڑھ کے حصہ لینے کی منتہی نظر آتی ہے بلکہ تحریک کے کارکنوں کا وہ پانی پر اعتماد اور انحصار دیکھ کر اسے رشک آتا ہے۔ وہ بھی بہ خوشی تحریک کی ہر ممکن مدد کرتا چاہتی اور ہر مشکل ہم اپنے سر لینا چاہتی ہے لیکن ساتھ ہی اپنی غربت کا احساس اسے برابر چکے کے لگا تا رہتا ہے۔ جب وہ ڈسٹرکٹ مجسٹریٹ کے بچکے خط لے کر جاتی ہے تو وہاں کے صورت حالات دیکھ کر سوچتی ہے کہ:

”نہیں۔ روزی شریلا بختری۔ ریورٹ پال بھٹو بختری کی بیٹی۔ انسان۔ مصل ایک حقیر ہندوستانی ہوں۔ یہ دوسری بات ہے کہ حقیر ہندوستانی جہاں آرا بھی ہے۔ مگر نواب قمر خاں چوہدری اور ہر طرح کی قوتیں اسے اعلیٰ طبقے کے افراد ہیں اور ڈی۔ ایم سے برابر سے ملتے ہیں۔ جہاں آرا تنگم اور ادا رائے کو فریلا کینٹ وہیل اپنے ہاں ڈنر پر بلاتی ہیں اور ان کے گھر جا کر ڈنر کھاتی ہیں اور میں مصل ان کے پورے وہ خیر پادری کی لڑکی ہوں۔“ (۲۱)

روزی کے والدین اس کی جلد شادی کے خواہاں تھے لیکن روزی نے کینڈسٹ تحریک سے جذباتی وابستگی کی بنا پر اپنے خاندانی رشتے سے انکار کر کے اپنے ماں باپ کو بسواس خاندان کے آگے بے آہود کیا۔ پھر جب ستمبر میں جنگ چھڑی تو اسنے دانے روزی کو سمجھایا کہ مغربی سامراجیوں کی اس جنگ کو ہندوستان میں خاندانگی میں تبدیل کرنا ہمارا فرض ہے تاکہ سرخ انقلاب فی الفور آسکے۔ (۲۲) تحریک سے وابستگی کی بنا پر وہ ایک قہانے پر بے خطر حملہ کر دیتی ہے اور دشمنی حالت میں پکڑی جاتی ہے۔ پھر جیل بھیج دی جاتی ہے۔ پادری بختری کی سفارش پر اسے اس شرط پر رہا کرنے کو کہا جاتا ہے کہ وہ اس تحریک سے الگ ہو جائے لیکن وہ رہا ہونے پر آمادہ نہیں ہوتی لیکن جب جیل سے رہا ہوا اپنی وقتی شناخت پر رہا کر داتا ہے اور اس سے شادی کی طواغیش کرتا ہے تو وہ فوراً آمادہ ہو جاتی ہے اور تحریک کے جذباتی غبارے سے ہوا نکل جاتی ہے۔ اس عمل میں اسے اپنے آدوش کی شکیل نظر آتی ہے یعنی ایک تابناک مستقبل۔ اب روزی وہ پانی کو خط میں لکھتی ہے:

”وہ پانی اب میں جہاں آرا اور ادا رائے والے اس طبقے میں شامل ہو چکی ہوں جس پر مجھے اپنے احساس کمتری کی وجہ سے اتنا رشک آیا کرتا تھا۔۔۔ سانپال بہت دھوکہ مند خاندان ہے اور وہ پانی میری ساری عمر مرمت میں لگی۔ اب خوش ہوں کہ آسانس اور آرام کی زندگی گزاروں گی۔ وہ بچے کی قدر اس کو ہوتی ہے جس نے ہمیشہ تجھی دترشی سے ہمراہی ہو۔“ (۲۳)

روزی جب اپنے بچے کو سوسو کے نوٹ ملنے پر ”پونڈوں کا رنگیں“ کہتی ہے تو یا ہمیں سوچتی ہے۔ ”وہی روزی

جو آج سے صرف سال بھر قبل کفن باندھ کر میدان کارزار میں کود پڑی تھی، پولیس کی لاشیاں کھائی تھیں، جنل میں معافی مانگنے سے انکار کیا تھا، دولت، مرچ اور شائش انسان کی اتنی جلد کا پلٹ دیتے ہیں؟ اب یہ کس مریدانہ انداز میں مجھ سے باتیں کر رہی ہیں کیوں کہ میں محض ایک غریب مولوی کی لڑکی ہوں۔ یہ بھی بھول گئیں کہ سال بھر قبل پندرہ روپے ماہوار پر مجھے ٹیوشن دیتی رہی ہیں۔<sup>۱۱۴</sup> (۱۳۲) اپنے امیر شوہر ہنسٹ سانپال کو اپنے غریب انگلو اہلین والدین سے ملواتے ہوئے بھی جھجکتی ہے، اسے یہ بھی پسند نہیں کہ اس کا امیر شوہر اس کے بچپن میں غریب گھر جائے۔ اب اسے یہ سوچ ہی کہ شرم آتی ہے کہ لوگ اسے غریب ہادی مسٹر بیجری کی بیٹی کی حیثیت سے جانیں گے۔<sup>۱۱۵</sup> (۱۳۵)

ریحان اس ناول کا ہیرو بھی ہے اور انٹینی ہیرو بھی۔ وہ اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ جس کو وقت کے دھارے نے دیکھیں خاندان سے کاٹ کر ایک متوسط زمین دار کے گھر پیدا کیا جسے ابتدا ہی سے تعلیم حاصل کر کے معاشرے میں مقام بنانے کی ذہن سوار ہے۔ وہ کمیونسٹ تحریک کا راہ نما ہے۔ اس کردار کی رہ نمائی ریحان کے اس شعور کا نتیجہ ہے جس کی تربیت اس کے زمانہ طالب علمی میں ہوئی۔ سندھین میں دیہاتی کوشش کی سیر کراتے ہوئے اپنی ابتدائی زندگی اور لندن کے تعلیمی دورانیہ کے متعلق بتاتا ہے کہ ”میں نے علی گڑھ ہائی سکول سے بیٹرک اور ایف۔ اے کیا تھا۔ ہاں یہ تمہارے لیے تقریباً اچھی نام ہے مگر وہ ملک اور قوم کی ایک اور بے حد اہم داستان کا ایک اور حصہ ہے۔ میں نے ڈھاکہ لوٹ کر لی۔ اسے اور پھر کلکتہ سے ایم۔ اے کیا۔ اسی زمانے میں میں نے تمہارے چچا کی کتاب ”بنگال کی اقتصادی تاریخ“ پڑھی تھی۔۔۔۔۔ اس کے بعد ایک وطنیہ پر لندن چلا گیا۔ جہاں میں اور اوما اور اسنے بہت سے لوگ اکٹھے ہو گئے۔ ہمارا بڑا ہی تاریخی قسم کا گروہ تھا وہ۔۔۔ اس زمانے میں وہاں بڑے معقول لوگ جمع تھے۔ ملک راج آئند اور سجاد ظہیر نے مل کر ایک پی۔ ڈبلیو۔ اے قائم کی تھی۔۔۔۔۔ واپس آ کر دیکھا ہمارے ساتھی علی گڑھ اور ٹکھنوں اور جامد ملیہ اور کلکتہ اور سب بنگھوں کے نوجوان ہمارا ساتھ دینے کے لیے تیار ہو چکے ہیں۔ پرانے دہشت پسند بھی اب ہماری طرف آچکے تھے۔“<sup>۱۱۶</sup> (۱۳۶)

ریحان دیہاتی سے کہتا ہے کہ ہم لوگ خوش قسمت ہیں جو اس زمانے میں پیدا ہوئے اور ملک کے لیے کچھ کر سکتے کے اہل ہیں۔ ابتدا میں ریحان کا کردار واقعی ایک انتھائی کا روپ دھارے ہوئے ہے۔ اس کی مہمات اور بازی گروں کی طرح کھلا دھوکہ دینے میں بڑی جاہلیت ہے۔ وہ اس فن میں خاصا ماہر نظر آتا ہے۔ وہ دیہاتی سے کہتا ہے ہم لوگ خوش قسمت ہیں جو اس زمانے میں پیدا ہوئے اور ملک کے لیے کچھ کر سکتے کے اہل ہیں۔<sup>۱۱۷</sup> (۱۳۷) یہ قول شہنشاہ مرزاؒ کا طرزِ گراؤظ انتھائی کی حیثیت سے یہ حضرت بنگال کی دہشت پسند تحریک کے روح رواں دکھائے گئے ہیں۔ بڑے آدرش وادی انتھائی ہونے کے ناطے شروع میں ان کا کردار خاصا بے کشش معلوم ہوتا ہے۔<sup>۱۱۸</sup> (۱۳۸)

ریحان الدین احمد اپنے آدرش اور مقصد کی سمت کے تعین میں واضح CLEAR نہیں۔ جب وہ دیہاتی کے سامنے اپنا کھوکھلا لیچر مجاز رہا تھا تو اس کی گفتگو میں تضاد و کچھ کر دیہاتی اس سے کہتی ہے ”لیکن کل تو آپ کہہ رہے

تھے ہندوستانی گٹھوں کی اگلوئی کی برطانیہ کے ہاتھوں جہاں کو کارل مارکس نے ایک سماجی انقلاب بتایا ہے کیوں کہ ذات بندی کی بنا پر ہمارے گھناؤں رجعت پسند تھے اور ان میں مزید ترقی کی گنجائش نہ تھی۔<sup>(۲۹)</sup> اشتر اکیٹ کو صرف قن سے کام ہے، من سے نہیں۔ اس لیے وہاں مذہب کا دخل نہیں۔ کیونست ریحان کے پاس بھی مذہب کا گزر نہیں حال آں کہ اس کے والدین کٹر مذہبی تھے۔ وہ مسجد کو بھی جمعہ گھر کہتا ہے اور نماز سے دوری کو اپنے لیے باعث افکار سمجھتا ہے۔ جب ناول کے آخر میں دیپالی بھگت ویش آتی ہے اور اس کی ملاقات ریحان کی بھانجی عاصمہ سے ہوتی ہے تو دیپالی کے استفسار پر کہ عاصمہ نماز نہیں پڑھتی تو راہبہ (ریحان کی چھوٹی بہن) نے جواب دیا ”نماز۔۔؟ وہ خدا ہی کو نہیں مانتی۔ وہ اپنے باعول پر پڑی ہے۔ اللہ کی شان ہے۔ مولانا برہان الدین احمد کا بیٹا اور نواسی دونوں ملے۔“<sup>(۳۰)</sup>

پہ قول ممتاز احمد خاں ”دیپالی کے اس دورے میں قرۃ العین نے ریحان کی پوری منفی شخصیت کو طوب صورتی سے آشکار کیا ہے۔ اس کے لیے انھوں نے ریحان کی بھانجی محم اشتر کو استعمال کیا ہے۔“<sup>(۳۱)</sup> یہاں ناول کے دو اقتباسات قابل توجہ ہیں۔ پہلا جب عاصمہ کہتی ہے:

”ہاموں جان۔ کیا طوب چیز ہیں۔ نکل آؤش داوی۔ جسم انر پھیل ٹھنڈل۔ آج پرگ میں ہیں۔ نکل قاہرہ۔ پرسوں نچو پارک۔ آج اس پر پھیلکل پارٹی میں ہیں کل اس میں۔ جہاں منٹر چنے کے مواقع زیادہ نظر آئیں۔ اور کولا جک گے۔ ماسکو اور والٹکن دونوں کے غیر عوام۔ نکل جانب داری اسے کہتے ہیں۔“<sup>(۳۲)</sup>

دوسرا وہ جب یاسمین کی بیٹی شیمہ زاد کو سفیاء ملونٹ نے مسز مین (دیپالی) کو اپنی ماں کے مرنے کے بعد ڈانژی اور ایک خط بھیجتی ہے۔ اس خط میں وہ لکھتی ہے کہ:

”میرے بچپن میں می می اشتر آپ کی روشن مثال دے کر مجھے بھگڑا کر رکھتی تھیں۔ آپ کیسی بڑی انقلابی تھیں۔ جان پر تکمیل کر حصول آزادی کی جدوجہد کی۔ کتنا اعلیٰ کردار تھا آپ کا۔ ہا ہا۔ آپ کی حاصل کی ہوئی آزادی ایسی آئی کہ خود آپ ہی کو تارک الوطن ہونا پڑا۔ اور آپ کے انتھائی بلند کردار ہیرو ریحان الدین احمد کو بھی دیکھا ہے۔ ایک مرتبہ لندن میں پہلے ہوائے کلب میں نظر آئے۔ خلاف ملک کے وہ منٹر ساتھ تھے۔ سب بیٹھے ایک ساتھ خراب پٹی رہے تھے۔ کچ کو کانفرنس ہال میں ایک دوسرے کے خلاف کڑے جان دیے۔ جن کے اثر سے دونوں ملکوں میں مزید خون خراب ہوا۔ مصوم خیر یوں کی ہائیں گئیں۔ اس سے پہلے آئے تھے می نے ملنا چاہا صاف نال گئے کہ وقت نہیں ہے۔ اگر می کوئی اہم ہستی ہوتی تو ڈر کر ملتے۔ سک۔ سک۔ یہ آپ لوگوں کے دو ہرے معیار تھے۔ مجھے آپ کی نسل نے بہت ڈالوڑاں کیا ہے مسز مین۔“<sup>(۳۳)</sup>

جب یاسمین دیپالی سے ملتی ہے تو وہاں مسز مین سرسوتی کے پوچھنے پر وہ جہاں آراء کی بات کرتی ہے کہ اس

کا کزن نوکر تھا لیکن چھوڑ کر بھاگ گیا۔ اس وقت سروسٹی کہتی ہے "آئیڈیالوجی کی خاطر۔۔۔"۔۔۔ "مطلب۔۔۔ مطلب۔۔۔ ایسا کہ غریب امیر سب برابر ہونا چاہیے۔ میرا امیر لوگوں کو Hate کرتا تھا۔ میری دین بہت امیر تھا۔۔۔ اس زمانے میں خیرات لاکھ لاکھ لاکھ آئیڈیالوجی کی خاطر ایک دوسرے کو چھوڑ دیتا تھا۔" "حب تو وہ بالکل بالکل لوگ تھا۔" سروسٹی نے کہا۔ "۱۹۴۵" اتفاق سے رحمان بیرو، دہلیں ہے۔ اٹھائی دہائی کے چھوڑ کر موقع پرستانہ زندگی اختیار کر لینے سے وہ دہلیں کا روپ بھی اختیار کر لیتا ہے۔ اس سلسلے میں ادیب سبیل نے خوب لکھا ہے "ایک کارواں کی طرح کے افراد سے تشکیل پاتا ہے۔ وہ بھی ہوتے ہیں جو تھیلیوں پر سر لیے ہوتے ہیں جن کا اندر کچھ باہر کچھ ہوتا ہے اس جہوم میں کالی بھیروں کے وجود سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اکا دکا مثالیں ایسے شخص کی بھی ملتی ہیں جن کے ہاتھ اردوں میں کوئی ناگفتہ صورت حال داڑواں دیتی ہے، نہ چاہے ہوئے بھی تائب ہونے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔" (۳۵)

اس بارے میں شہنشاہ مرزا لکھتے ہیں:

"اعلیٰ علیہ علیہ اور اٹھائی تسم کے نو جوانوں کے اس تضاد کو مصنف نے بہت اچھے ذہن سے نمایاں کیا ہے کہ نو جوانی کے جوش میں وہ انقلاب کے نعرے بلند کرتے ہیں تو سب سے آگے ہو جاتے ہیں لیکن وقت آنے پر وہ انقلاب کا ساتھ نہیں دے پاتے بلکہ اپنی اندرونی کمزوریوں کی وجہ سے آخر یہ لوگ مسلم کا ایک حصہ بن کر انقلاب مخالف سرگرمیوں میں حصہ لینے لگتے ہیں۔" (۳۶)

تیسرا کیونسٹ کردار اوما رائے کا ہے۔ اس کے گھر کا نام "دوڈلینڈ" ہے جب اوما کے والد میرمنز ہری قوش کمار رائے نے اپنی وسیع و عریض کوٹھی کا نام "دوڈلینڈ" رکھا تو وہ اس رواج کی تقلید کر رہے تھے جس کے تحت ہندوستان کا نیا مغربی تعلیم یافتہ اوپری طبقہ تقریباً سو برس سے اپنی کوٹھیوں کے انگریزی نام رکھنے میں مصروف تھا۔ اُحا کار بختورشی سے ایم۔ اے کرنے کے بعد اس نے کچھ عرصہ گرلز اسکول میں چن چایا تھا اور اوما ہی زمانے میں صوبے کی کیونسٹ تحریک میں شامل ہو گئی تھی۔ پھر میرمنز رائے نے اسے اعلیٰ تعلیم کے لیے انگلستان بھیج دیا تھا۔ "وہاں کرشنا سین کی اڑیا لیک اور رحمنی پام دست کی برطانوی کیونسٹ پارٹی کی وجہ سے کڑوا کر بڑا نیم چڑھ چکا تھا۔" (۳۷)

وہ ایک جوشیلی، باضعود اور سنجیدہ سیاسی کارکن ہے۔ لندن اسکول آف اکنامکس کے ایک برطانوی یہودی، کیونسٹ پروفیسر سے اس کی خط و کتابت ہے۔ اس کیونٹسٹی کا اوما پر یہ اثر ہوا کہ وہ شادی سے انکاری تھی کیوں کہ اس کی نظر میں ازدواجی زندگی سے زیادہ بہتر کیونسٹ زندگی ہے۔ اب اس کی عمر اٹھائیس سال ہونے کو آتی تھی مگر وہ شادی سے منکر تھی۔ اس کے والدین اوما کی خلاف مرضی اسے شادی پر مجبور نہ کر سکتے تھے۔ "انقلاب اپنے ہی بچوں کو کھاتا ہے۔ میرمنز رائے اکثر دیکھ سے سوچتے۔ ہماری ان "پائیر" خواتین کا جن میں اوما بھی شامل ہے، کیا انہام ہو گا؟ نیا بنگال سو برس سے ایک ترقی یافتہ سماج ہے، مگر پرانی اور لٹی اقتدار کی اس آمیزش کی زرخیز اپنی زندگی پر چڑھ تو

کیا کرتا چاہیے۔ (۳۸)۔

دوسری طرف اوما کا خاندان غیر ملکی آقاؤں کا پروردہ تھا اور طرح طرح مراعات حاصل کرتا تھا لیکن اوما اس سارے کھیل میں باقی خاندان سے الگ تھلک تھی یعنی "ووڈ لینڈز" کے اندر زمین کیوں کا قصداً چل رہا تھا۔ مسز رائے عرصہ ہوا قیصر ہند کا تمغہ حاصل کر چکی تھیں اور پھر سزائے کوسر کا خطاب ملا چاہتا تھا۔ مختصر یہ کہ ہائی کورٹ کے جج بننے والے تھے۔ اوما رائے خود ریحان میں دل چسپی رکھتی ہے۔ جب ریحان اسے بتاتا ہے کہ وہ دیہاتی سے شادی کرتا چاہتا ہے تو اوما رائے کی مایوسی دیدنی ہوتی ہے۔ وہ اسی مایوسی کے عالم میں ریحان سے کہتی ہے کہ اس بے روزگاری میں شادی کیسے چلے گی تو ریحان کہتا ہے کہ دیہاتی کافی ہے، اسے راکھنی ملے گی جس پر ہمارا گھرا ہوا ہوگا۔ اس وقت اوما ریحان سے کہتی ہے "میں بورڈ وائیڈ پی ٹی وی، مینس پنڈ پر کیکٹیکل ہاتوں کی طرف اشارہ کر رہی ہوں۔ یہ گھماری چنڈ نو ماؤجھ خانہ بدوش زندگی۔۔۔ شادی گڈے گڈے کا کھیل نہیں ہے۔۔۔۔۔ تو ریحان کہتا ہے "اوما۔۔۔ تم سچے دل سے کیونسٹ کبھی نہیں تھیں۔۔۔ اس کا یہ مطلب ہے۔ (۳۹)۔

اوما رائے ریحان پر مکمل دست دراز چاہتی ہے۔ اس کی محبت میں قربانی کا جذبہ نہیں۔ اگر وہ اس کا نہیں ہو سکتا تو وہ اسے دیہاتی کا ہوتا ہوا بھی نہیں دیکھ سکتی۔ وہ ہوائی وٹین کا طریق اختیار کر کے دیہاتی کے دل میں ریحان کی طرف سے بدگمانی پیدا کر دیتی ہے۔ دراصل اوما رائے کی اشتراکی نظریات سے وابستگی محض فیشن پرستی ہی کی حد تک محدود ہے اور اس کا تصور انتخاب بھی خاصی حد تک سٹی اور ٹائٹ ہے۔ اشتراکیت کی آڑ میں وہ ریحان المدین احمد کو حاصل کرتا چاہتی ہے۔ اوما کے کردار پر روشنی ڈالنے والے ہوئے شہنشاہ مرزا لکھتے ہیں:

"ان انتھابی خواتین میں سب سے زیادہ دل چسپ کردار اوما ہی کا ہے جو بنگال کے املا طیف سے تعلق رکھتی ہیں اور ووڈ لینڈز کے شان دار قسم کے اسٹو کریٹ ماحول میں مل کر جواں ہوئی ہیں۔ پھر سڑ پر ہی قوش رائے کی انکھوں میں بنی ہوئے کے ناطے ان کی ساری زندگی دولت اور ثروت کے سامنے میں گزری ہے، تاہم قیام لندن کے دوران اشتراکی نظریات کی حابی ہوئے کی وجہ سے وہ خود کو پرولاری طیف سے جوڑنا چاہتی ہیں مگر آگے چل کر یہی اوما ہی جو کسی زمانے میں کنز انتھابی تھیں اور جن کی سیاسی سرگرمیوں کی وجہ سے ان کے والد پروردہ فکر مند رہا کرتے تھے، ڈاکٹر سرکار سے طرٹ کرنے کے انتھابی غیر پرولاری کام میں مشغول ہو جاتی ہیں۔ یہی نہیں بل کہ وہی اوما ہی جو انتھابی ہونے کے ناطے سخت اندیشی نظریات کی حمایت بھی تھیں، آخر عمر میں سخت مذہبی بن جاتی ہیں اور پوجا پات کے اور بچے زندگی کا سکون حاصل کرتا چاہتی ہیں۔ وہ جو نظام کو بدلنے کے خواب دیکھا کرتی تھیں اور پوچی پوچی آدمی دواہی باتیں کیا کرتی تھیں، خود بھی اسی نظام کا ایک حصہ بن جاتی ہیں۔ (۴۰)۔

ناول کے آخر میں مصنفہ پھر ایک ایسے ہی نوجوان اور چنڈ پاتی کردار کو ناظمہ اسحر کے روپ میں سامنے لاتی ہیں جو دیہاتی سے انتھابی انداز سے کہتی ہے کہ تم آج کی باقی ہو۔ مگر تم کل کے اسٹیٹسٹ میں شامل ہو

جاؤ۔ لیکن انہام اس کا بھی وہی ہونا ہے جو پہلے کے کرداروں کا ہوا۔

ناول کے تین مرکزی نسوانی کرداروں پر مجموعی روشنی ڈالتے ہوئے شہنشاہ مرزا لکھتے ہیں کہ:

”ان تینوں خواتین کی نظریات اور ان کا اپنی تضاد خاصا مہرت ناک ہے۔ فیشن کے طور پر اور رونق انداز میں ان عورتوں نے طوق کو اشتراکی نظریات سے وابستہ کر لیا تھا لیکن جب زندگی کے حقائق سامنے آئے تو وہ خود کو اعلا طبقے سے وابستہ کر کے نہ صرف یہ کہ اپنی پچھلی زندگی کو بھولتی گئیں بل کہ ان کے نام نہاد اشتراکی نظریات بھی محو ہو گئے۔ انھیں ”آخر شب“ کے ان ”ہم سفروں“ میں شہر کرنا چاہیے جو چار بجے سے لڑنے کا عزم لے کر نکلی تھیں مگر جب پیچیدگی صوبہ ہونے کے قریب تھی اور چار بجے کی غلبہ ناش جیتی تھی تبھی انھوں نے خود کو تھکا ہوا محسوس کیا اور ہاتھ پاؤں اٹھیلے چھوڑ کر ٹھکست منظور کر لی۔“ (۳۱)

لیکن ان نسوانی کرداروں میں وہ چالی کا کردار ایسا ہے جس نے خود سرخرو نہیں کیا بل کہ وقت کے جبر کے آگے اس کی بے بسی نظر آتی ہے۔ عرصہ دراز کے بعد بنگلہ دیش آنے پر بھی وہ معلوم نظر آتی ہے اور اپنی بے بسی کے آگے بے بس نظر آتی ہے۔ وہ آخر کار اپنے آدوش کی عدم تحلیلی کی بنا پر جلا وطنی اختیار کر لیتی ہے اور دیار غیر کو اپنا مستقر قرار دیتی ہے۔ وہ چالی کے کردار کے بارے میں نیلم فرزانہ لکھتی ہیں کہ ”آخر شب“ میں ممکن ہے کہ قرۃ العین حیدر نے یہ دکھایا ہو کہ ان انتھائی مردوں اور عورتوں نے جس مقصد کو اپنا آئیڈیل بنایا وہ ان کا اس لیے ذہنی اور جذباتی مسئلہ نہیں بن سکا کہ یہ بنیادی طور پر متوسط طبقے سے تعلق رکھتے تھے اور وراثت تحریک میں ملوث تھے یا ان کا تمام تر انتھائی رجحان محض ان کا رویہ ان کی عمر و میاں کا بدلہ اور جب یہ عمر و میاں ختم ہوئیں تو وہ اپنے آئیڈیل سے بھی دست بردار ہو گئے لیکن وہ چالی کسی ایسی عروسی سے ماورا تھی اس لیے وہ کسی دوسرے معیار سے بچ گئی۔“ (۳۲)

ناول کے آخر میں معنفہ کا ایک جملہ نہایت معنی خیز ہے:

”لاکھوں برس سے سورج اسی طرح طلوع ہوتا اور غروب ہوتا ہے اور طلوع ہوتا ہے اور غروب ہوتا ہے اور غروب۔۔۔“ یعنی اشتراکیت کا یہ تصور انقلاب آدم کی مرثیت میں داخل ہے۔ عمر کے جذباتی دور میں اپنے شباب پر ہوتا ہے اور پچھلی کی آمد پر طوق خود رخصت ہو جاتا ہے۔ یوں یہ سلسلہ لاکھوں برس سے اسی طرح طلوع ہوتا رہے گا اور غروب ہوتا رہے گا اور طلوع ہوتا رہے گا۔ اس ناول میں بھی اسی موضوع کی عکاسی کی گئی ہے۔ یہ قول دکھاتا صرف یہ ہے کہ ناول اس دور کے انقلاب پسند حضرات کے تصور انقلاب کی بے پھرگی کا آئینہ ہے۔۔۔ اپنے تمام گامیاری حسن اور باطنی کشمکش کی وجہ سے ان تمام لوگوں کی حقیقت ہے جو انقلاب کی تخلیق کرتے کرتے خود انہیں صحت کا حصہ بن جاتے ہیں۔ ان کے اشتراکی اور انتھائی نظریات صرف زمانی ہوتے ہیں بلکہ طور پر یہ لوگ انقلاب سے دور کا بھی واسطہ نہیں رکھتے۔“ (۳۳)

ناول نگار نے اس اشتراکی چکر کو انجانی مہارت سے اس طرح واضح کیا ہے کہ اس کا کوکھلا پن شدت سے سامنے آ جاتا ہے۔ ناول میں یہ دکھایا گیا ہے کہ اشتراکی نظریات کو فیشن کے طور پر اپنایا گیا ہے۔ بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ یہ کردار سب کے سب بنگال کے مخصوص انقلابی ہیں مگر دراصل یہ حضرات انقلابی نظریات کا اعادہ کرنے کے بجائے انقلاب کا مذاق اڑاتے نظر آتے ہیں۔ انقلابی نظریات اور دہشت پسند تحریکوں سے ان کی وابستگی محض وقتی اور کھوکھلی معلوم ہوتی ہے۔ ڈاکٹر ایم منلی کہتے ہیں:

”قرۃ العین حیدر کا کمال یہ ہے کہ وہ دہشت کے ایک مخصوص دائرے میں گمراہ ہوئے انسانوں کے عمل کا قاتل کسی بے جا مداخلت کے بغیر کرتی ہیں۔۔۔ ان کے اس رویے نے انقلاب پرستی اور دانش دہی کے انحطاط کی جو تصویر مرتب کی ہے، وہ ہماری اپنی ترجیحات سے مطابقت رکھتی ہو یا نہ رکھتی ہو، بہر حال، اس بات میں شک کی گنجائش نہیں کہ اس کی وساطت سے ایک اہم آلود انسانی ذرائع کا ظہور ہوا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک گمراہ اخلاقی طال اور پھر کا بھی۔ دیہاتی کے کردار سے اس طال اور پھر کی ترجمانی موثر طور پر ہوتی ہے۔“ (۲۴)

اس حوالے سے خود قرۃ العین حیدر، شعر اور منظر سے گفتگو کرتے ہوئے کہتی ہیں کہ:

”میں نے اس (آخر شب کے ہم سفر) میں جن لوگوں کو اکسپو کیا ہے وہ بالکل صحیح کیا ہے۔ کیا یہ واقعہ نہیں کہ گیونٹ پارٹی کے لوگ ایسے تھے؟ کیا یہ واقعہ نہیں کہ یہاں گیونٹ تحریک ختم ہو چکی ہے؟ کیا یہ واقعہ نہیں ہے کہ جو بڑے بڑے گیونٹ لیڈر تھے وہ سب کے سب Establishment میں شامل تھے۔ اگر میں نے اصلیت ظاہر کر دی ہے تو وہ کیوں چڑھتے ہیں؟۔۔۔“ (۲۵)

قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں اپنے ان نظریات کو کہانی کا روپ دیا ہے جو ان کے انقلابی اور اشتراکی لیڈروں کے بارے میں ہیں۔ ناول نگار کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنے نظریے حیات کو کرداروں کی شکل میں انجانی جا بک وقتی سے پیش کیا ہے اور ناول میں کہیں بھی ناول نگار کو اپنی طرف سے کسی وضاحت کی ضرورت پیش نہیں آئی۔ یوں یہ ناول اشتراکیت کا استعارہ بن گیا ہے اور اشتراکیت کا اصلی روپ سامنے لانے میں مکمل طور پر کامیاب نظر آتا ہے۔

حواشی :

- ۱۔ پروفیسر کرا حسین، اقبال سوشلزم اور اسلام، مشمولہ: اقبالیات کئے سو سال، ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، محمد کبیل عمر (مرتبین)، اقبال اکادمی پاکستان، لاہور، طبع دوم ۲۰۰۷ء، ص ۶۹



- ۲۔ شہنشاہ مرزا، آخر شب کے ہم سفر۔ ایک تجزیہ، مشمول، قزو العین حیدر، اردو فنکشن کے تناظر میں، منظر، ڈاکٹر ممتاز احمد خاں (مترجم)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، اشاعت اول، ۲۰۰۹ء، ص ۱۹۲
- ۳۔ شہر یار، اردو انکلام قافی (شعر کا) قزو العین حیدر سے ایک رکی گنگو، مشمول، قزو العین حیدر - خصوصی مطالعہ، سید ناصر کبیل، شوکت عظیم قادری (مترجمین)، نکلن پبلس، ملتان، ۲۰۰۳ء، ص ۱۰۶
- ۴۔ ایضاً، ص ۵۴
- ۵۔ ڈاکٹر وزیر آغا، غالب اور فیض، سرہاں ادبیات، فیض احمد فیض نمبر، جلد ۱۹، شمارہ ۸۶، جنوری تا مارچ ۲۰۰۹ء، ص ۳۰
- ۶۔ ڈاکٹر سلیم اختر، قزو العین حیدر اور ان کا فن، مشمول، قزو العین حیدر، اردو فنکشن کے تناظر میں، نکلن پبلس، ملتان، ۲۰۱۱ء، ص ۳۵۲
- ۷۔ قزو العین حیدر، آخر شب کے ہم سفر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۷
- ۸۔ ایضاً، ص ۳۴
- ۹۔ ایضاً، ص ۳۴
- ۱۰۔ ایضاً، ص ۴۱
- ۱۱۔ ایضاً، ص ۴۳
- ۱۲۔ ایضاً، ص ۴۵
- ۱۳۔ ایضاً، ص ۴۴
- ۱۴۔ ایضاً، ص ۴۸
- ۱۵۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو مذکورہ ناول کے صفحات ۶۹ تا ۷۰
- ۱۶۔ قزو العین حیدر، آخر شب کے ہم سفر، نکلن پبلس، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۹۸
- ۱۷۔ روینہ الماس، ناول میں طبقاتی شعور، مشمول، خیابان، پشاور، ہائیکسوں شمارہ، بہار ۲۰۱۰ء، ص
- ۱۸۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں، اردو ناول کے چند اہم زائویں، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۲۰۰۳ء، ص ۷
- ۱۹۔ قزو العین حیدر، آخر شب کے ہم سفر، نکلن پبلس، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۱۲۳
- ۲۰۔ ایضاً، ص ۱۳۷
- ۲۱۔ ایضاً، ص ۵۹
- ۲۲۔ ایضاً، ص ۵۲
- ۲۳۔ ایضاً، ص ۴۵
- ۲۴۔ ایضاً، ص ۴۷
- ۲۵۔ شہنشاہ مرزا، آخر شب کے ہم سفر۔ ایک تجزیہ، مشمول، قزو العین حیدر - اردو فنکشن کے تناظر میں، نکلن پبلس، ملتان، ۲۰۱۱ء، ص ۱۹۰
- ۲۶۔ قزو العین حیدر، آخر شب کے ہم سفر، نکلن پبلس، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۱۰۳
- ۲۷۔ ایضاً، ص ۱۰۳

- ۲۸۔ شہنشاہ مرزا، آغوش کے ہم سفر۔ ایک تجزیہ، نگولہ بالا، ۲۰۱۰ء، ص ۱۹۰
- ۲۹۔ قرۃ العین حیدر، آغوش کے ہم سفر، نگولہ بالا، ۲۰۱۰ء، ص ۱۰۷
- ۳۰۔ ایضاً، ص ۲۰۳
- ۳۱۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں، اردو ناول کے اہم زاویے، نگولہ بالا، ۱۸، ص ۷۳
- ۳۲۔ قرۃ العین حیدر، آغوش کے ہم سفر، نگولہ بالا، ۲۰۱۰ء، ص ۳۰۳
- ۳۳۔ ایضاً، ص ۳۲۰، ۳۲۱
- ۳۴۔ ایضاً، ص ۳۰۲
- ۳۵۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں، اردو ناول کے چند اہم زاویے، نگولہ بالا، ۱۸، ص ۷۱
- ۳۶۔ شہنشاہ مرزا، آغوش کے ہم سفر۔ ایک تجزیہ، نگولہ بالا، ۲۰۱۰ء، ص ۱۹۱
- ۳۷۔ قرۃ العین حیدر، آغوش کے ہم سفر، نگولہ بالا، ۲۰۱۰ء، ص ۱۸۰
- ۳۸۔ ایضاً، ص ۱۷۱
- ۳۹۔ ایضاً، ص ۲۲۲
- ۴۰۔ حسن تعلیم، ڈاکٹر ممتاز احمد خاں (مترجم) قرۃ العین حیدر۔ اردو فکشن کے تناظر میں، نگولہ بالا، ۲۰۱۰ء، ص ۱۸۹
- ۴۱۔ شہنشاہ مرزا، آغوش کے ہم سفر۔ ایک تجزیہ، مشمولہ، قرۃ العین حیدر۔ اردو فکشن کے تناظر میں، نگولہ بالا، ۲۰۱۰ء، ص ۱۹۰
- ۴۲۔ علیم فرزانہ، اردو ادب کی خواتین ناول نگار، فکشن پائرس، لاہور، ۱۹۹۲ء، ص ۱۳۸
- ۴۳۔ وقار ناصری، قرۃ العین حیدر کے ناول، مشمولہ، قرۃ العین حیدر۔ اردو فکشن کے تناظر میں، نگولہ بالا، ۲۰۱۰ء، ص ۵۸۲
- ۴۴۔ ڈاکٹر علیم علی، آغوش کے ہم سفر کا کردار (پینل سرکار۔ ایک جائزہ)، مشمولہ، سیاہ نو، دسمبر ۱۹۸۶ء، ص ۱۷
- ۴۵۔ فیروز اختر، قرۃ العین حیدر کے ساتھ چند لمبے، مشمولہ، قرۃ العین حیدر۔ خصوصی مطالعہ، نگولہ بالا، ۲۰۱۰ء، ص ۸۳



## شرر کی تصنیف ”ہندوستان کی موسیقی“ کا تجزیاتی مطالعہ

ڈاکٹر محمد امین خادر

### Abstract

Abdul Haleem Sharar is a multi-dimensional writer. His book "Hindustan Ki Moseeqi" depicts a unique dimension of his work. He has described the history of Arabic, Persian and Hindi music in this book. In fact, this book is an address of 'Baroda Conference' which was held in 1916. Sharar has made this writing purposeful by giving not only the history of music, but also by suggesting measures for the progress of Indian music.

خدا حسین و جمیل ہے اور حسن و جمال کو پسند کرتا ہے۔ حسن ایسا جادو ہے جو کسی بھی انسان کو متاثر کیے بغیر نہیں رہتا لیکن حسن صوت کا دائرہ تاخیر حسن صورت سے بھی وسیع تر ہے۔ صوت کا جادو انسانوں کے علاوہ چند پرندہ بل کہ مشرقات الارض تک کے دل کو بھی موہ لیتا ہے۔ الہت یہ درست ہے کہ ہمالیائی جس تمام انسانوں اور حیوانوں میں برابر نہیں ہوتی۔ آواز کا تاثر اسی نسبت سے ہوتا ہے جس نسبت سے کسی میں یہ حس بیدار ہوتی ہے۔ حسن صورت تو علیہ خداوندی ہے اس کے برعکس حسن صوت کا جو ہر اکتساب و ریاض سے اسے اس قابل بناتا ہے کہ دوسروں کے دلوں پر غلبہ کر سکے۔ حسن صوت کا تعلق شاعری اور موسیقی سے ہے۔ اس ضمن میں آقا صادق لکھتے ہیں: ”چوں کہ شاعری اور موسیقی کے اوزان میں گہرا تعلق ہے، اسی لیے مشہور عربی غلیل بن احمد بصری نے فنی عروض کی ترتیب و تدوین کے بعد آواز اور تال کی شرح میں ایک مستقل کتاب تصنیف کی۔“ (۱)

شاعری اور موسیقی کا چرلی دامن کا ساتھ ہے۔ مثل مشہور ہے کہ روداد اور گانا کسے نہیں آتا۔ شعر میں اگر وزن نہ ہو گا تو شعر نہیں بل کہ مثر بن جائے گا۔ اگر موسیقی میں تال نہیں ہو گا تو وہ خوش الحانی ہو گی موسیقی نہیں۔ خوش الحانی ایسی چیز ہے کہ اس کے بغیر مولان کی آواز اور رئیس امام کی قرات بھی خشک اور بے تاخیر ہو کر رہ جاتی ہے۔ قرآن کو خوش الحانی سے نہ سنے گا خود قرآن میں حکم ہے۔ کرخت لکھے اور قرات سے ناواقف امام کے پیچھے عام طور پر نمازی کم نظر آتے ہیں۔ مساجد میں خوش الحان پیش امام رکھنے کی تاکید کی گئی ہے۔ حضور ﷺ، حضرت بلال رضی اللہ تعالیٰ

عصر کی اذان پسند فرماتے تھے۔ حضرت داؤد علیہ السلام پر کتاب "زبور" نازل کی گئی۔ اس کتاب میں حمد الہی کے ترانے نظم میں نازل کیے گئے۔ نظام حیدر خاں کا کہنا ہے کہ "قرآن مجید نے ایک واضح حقیقت یوں پیش کی گئی ہے کہ ولقد اتینا داؤد زبور، ہم نے داؤد کو زبور کتاب دی۔ زبور میں حمد الہی کے ترانے ہیں فتح کے شادیاں ہیں ساری کتاب نظم ہے اور ہر نظم کے ساتھ حکم ہے کہ اس نظم کو گلاں ساز اور گلاں طرحے سے گاؤ۔" (۲) ہندوؤں میں گانا بھانا اُن کے دھرم کی رو سے عبادت کا جزو ہے۔ ہندوستان میں شگیت اور موسیقی کو ایک مذہبی اور منجرک دھبہ دیا گیا ہے۔ مسلمانوں کی آمد اور ان کے ساتھ میل جول سے شمالی ہند کی موسیقی پر اثر پڑنا قدرتی بات تھی اور تک وریب مانٹیکر کو چھوڑ کر علاؤ الدین خلجی سے محمد شاہ رگیلا تک قریب قریب ہر ایک فرماں روا کو موسیقی سے حقیقی لگاؤ تھا۔ ڈاکٹر مسیقی کانکر کا ایک اقتباس اس ساری صورت حال کو واضح کرتا ہے:

"سلطنت مغلیہ کے آخری ایام میں اور بالخصوص اس کے خاتمہ کے بعد اس کی ایجاد کردہ درباری موسیقی نے دہلی ریاستوں کا رخ کیا۔ ان میں سے گوالیار کو تو موسیقی کی دنیا میں دھڑے کے نامور علم بردار راجہ بان کی بدولت پہلے ہی شہرت حاصل ہو چکی تھی۔ اس کے علاوہ بے پورہ اودھ پورہ رام پور کھنڈ بیڑوہ اور حیدرآباد نے بھی موسیقی کی سرپرستی میں نمایاں حصہ لیا۔ ان ریاستوں کے فرماں رواؤں کی فیاضانہ اور شفیقانہ سرپرستی میں موسیقی ان باکمال اور حقیقی شگیت کاروں کی کوششوں سے ترقی کی منزلیں طے ہوتی رہیں جو امر باکمال کے صوں کی غرض سے انجمنی توجہ اور ریاض سے کام لیتے تھے۔" (۳)

مغلیہ سلطنت کے زوال کے بعد انگریزی حکومت نے ہندوستان میں موسیقی کی سرپرستی نہ کی وہ اس فن سے بالکل بے گانہ اور کنارہ کش رہے البتہ ہندو اور مسلمان ریاستیں اپنے اپنے محدود حلقوں میں اس کی پشت پناہی کرتی رہیں۔ غرض حتمی سے اسی دور میں عطیہ فیضی جو مختلف حوالوں سے اردو ادب میں اپنا منفرد مقام رکھتی ہیں۔ انھوں نے موسیقی کی ترقی میں بھی اپنی صلاحیتوں کو آزمایا۔ عطیہ فیضی کے بارے میں رشید ملک لکھتے ہیں:

"آپنی فنی صیرت سے جو عظمت ہم بہت رہے ہیں اس کی ایک مثال یہ ہے کہ استاد ہی موسیقی کی اشاعت اور ترویج کا ذکر کرتے ہوئے عطیہ فیضی مرحوم کا نام تک نہیں لیا جاتا۔ ہندو انھیں مسلمان سمجھ کر نظر انداز کر دیتے ہیں۔ ہم میں سے کتنے بڑے کچھے لوگوں کو معلوم ہو گا کہ صدیوں کے ادب میں عطیہ فیضی کی کتاب "اظہار میں یوزک" مرچنٹ ایڈیشن نے لندن سے شائع کی تھی اور اس کے ترجمے یورپ کی اکثر زبانوں میں ہوئے تھے۔ عطیہ فیضی نے برلن، وی آنا اور میونخ میں جو جرمنی موسیقی کے گڑھ ہیں، موسیقی کی محاسن میں شرکت کی اور اہل مغرب کو اپنی استاد موسیقی سے متعارف کرایا۔ اس مقصد کے لیے انھوں نے امریکہ اور جاپان کے دورے بھی کیے۔ عطیہ فیضی ہی کی تحریک پر مہاراجہ کانگراڈ نے ۱۹۱۶ء میں بیڑوہ میں آل ایشیا میوزک کانفرنس منعقد کرائی جو بعد میں ایک مستقل سالانہ تقریب بن گئی۔" (۴)

ہزاروں ہجرات کا فیاد و اثر کی ایک سابق ہندوستانی ریاست تھی۔ پہلے یہ مغربی ہند اور ریاست ہائے گجرات کا فیاد و اثر میں ضم ہوئی تھی۔ یکم مئی ۱۹۴۹ء سے صوبہ بمبئی میں شامل کر دی گئی۔ ہزاروں ہجرتی سے دو سو پچاس لاکھ سیکڑ شامل میں واقع ہے۔ (۵) اسی ریاست میں علیہ فیضی کی تحریک سے جو میڈک کانفرنس ہوئی اس میں عبد الحلیم شرر نے ایک جامعہ مفصل مکر جامعیّت سے مکر پور ہجرت کر دیا۔ جس کا موضوع "ہندوستان کی موسیقی" تھا۔ اس ہجرت میں شرر نے موسیقی کی مختصر تاریخ، تہذیب اسلام سے قبل اور بعد کی عربی، ایرانی اور ہندی موسیقی پر بڑا عالمانہ و فاضلانہ خطبہ دیا۔ اسی ہجرت کو "دل گداز" پریس ٹرسٹو نے ۱۹۶۶ء میں کتابی صورت دے کر شائقین موسیقی کے لیے ہمیشہ ہمیش کے لیے محفوظ کر دیا۔ اس ہجرت سے پہلے شرر نے "دلگداز" میں ایک مضمون بعنوان "موسیقی" لکھا تھا۔ (۶) اس مضمون میں موسیقی کے اثرات، اس کے موجد، آلات موسیقی، موسیقی کے دیوتا، عربوں کی موسیقی، اہل مصر اور بنی اسرائیل کی موسیقی پر سیر حاصل تبصرہ کر چکے تھے۔ فنون لطیفہ اور موسیقی سے اُن کے نگاہ کی سب سے بڑی دلیل گزشتہ ٹرسٹو (ہندوستان میں مشرقی تمدن کا آخری نمونہ) ہے۔ اس میں انھوں نے موسیقی کے علاوہ رقص اور تھیٹر پر مضمون لکھے جو اس بات کی واضح دلیل ہے کہ شرر کو فنون لطیفہ سے خاص نگاہ تھا۔ مندرجہ بالا موسیقی سے متعلق مختصر تعارف کے بعد ذیل کی سطور میں ذمہ بحث موضوع اور عبد الحلیم شرر کا معروف تاریخی ہجرت پر عنوان "ہندوستان کی موسیقی" پر مختصر بحث و تحقیق کا آغاز کرتے ہیں تاکہ موسیقی سے شغف رکھنے والے تشکاوان علم اس تاریخ ساز "خطبہ" کی اہمیت و افادیت سے روشناس ہو سکیں اور فنون لطیفہ کی اس شاخ سے لطف اندوز ہو کر اپنے عزیز معلومات میں اضافہ کر سکیں۔ اس حقیقت سے کوئی بھی فرد انکار نہیں کر سکتا کہ فنون لطیفہ کی کوئی بھی شاخ ہو مثلاً سبک تراشی، شاعری، رقص، مصوری یا موسیقی اپنے دور میں اثرات مرتب کرتی ہے۔ عبد الحلیم شرر بھی اس حقیقت سے واقف تھے لہذا کانفرنس میں جب اپنا خطاب شروع کرتے ہیں تو اس کا آغاز "موسیقی کے اثرات و ثمرات" سے کرتے ہیں۔ جس سے اس کی اہمیت و افادیت واضح ہوتی ہے۔ خطبے کا ابتدائی ملاحظہ ہو:

"گاتا انسان کی سرشت میں داخل ہے اور حیوانات تک اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ رجز خوانی سے سچاؤ کا حوصلہ بڑھتا ہے۔ پنہاری کا کار کا کر اپنی محنت کو خوش گوار جانتی ہے۔ ماں بیٹے کی لاش پر چین کر کے دل کی ہلچل اس کا فانی ہے۔ عاشق غزل سرائی میں لہرائی کا فم قلم کرتا ہے۔ بچہ ماں کی لوری سن سن کے سوتا ہے۔ اہل مدی کے لٹے پر مست خرابی کرتا ہے۔ گھوڑا سینی کی آواز پر پانی پیتا ہے اور ساب چین کے لہرے پر جھوٹے گاتا ہے۔ یہ سب نیچر کے مدرسہ موسیقی کے مختلف کلاس ہیں۔" (۷)

ہندوستان میں شکیلیت اور موسیقی کو ایک مذہبی اور جبرک درجہ حاصل تھا۔ مسلمانوں کی برہمنوں کی برہمنوں میں آمد کے ساتھ باہمی میل جول سے شائی ہند کی موسیقی پر اثر پڑتا تھا۔ دینی بات تھی۔ سنت سادھوؤں اور صوفیائے کرام کا طبقہ موسیقی کو تڑکیے ٹھس اور تصفیہ باطن کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ لیکن ہندوستان میں ہندو مسلم ثقافت کی کشمکش اور تناؤ کی ایک طویل داستان بھی ساتھ ساتھ موجود ہے۔ جس میں مسلمانوں کا ایک بڑا طبقہ موسیقی کو حرام تصور کرتا ہے۔ لیکن شرر

یہاں بڑے نرم و نازک اور لطیف جوازے میں اس حقیقت کی نقلی کرتے ہوئے اپنے طیالات کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں جن سے شاید انکار ناممکن ہے "جو لوگ گانے کو حرام سمجھتے ہیں ان کی طبیعت بھی جب مزے پر آتی ہے تو خلوت ہی میں بیٹھے بیٹھے ترنم کرنے لگتے ہیں۔" (۸)

علوم و فنون کی کوئی بھی شاخ ہو جب تک فنکار اس کی تہ میں اتر کر اس کی جھلی جھلیوں کا سفر نہیں کرتا اس وقت تک وہ موضوع خواہ مذہب ہو یا سیاست، ادب ہو یا تاریخ، فنون لطیفہ ہو یا اس کی کوئی جہت، نامکمل رہے گا۔ اس لحاظ سے شرر کا یہ خطاب اپنی نوعیت کے اعتبار سے منفرد ہے چونکہ اس میں شرر نے عرق ریوی سے کام لیتے ہوئے کئی مفید سوالات اٹھائے ہیں مثلاً موسیقی کا آغاز کب ہوا، کیسے ہوا، کس نے اسے نقطہ عروج تک پہنچایا ابھی اس کی منازل کون کون سی ہیں۔ اس کی ابتدا اور ارتقا کے حلقہ مختلف کون کون سی روایات مشہور ہیں۔ لیکن اتنی بات ضرور ہے کہ یہ روایات مستحکم ہوں یا نہ ہوں لیکن دل چاہی کا مقصر اپنے اندر سونے ہوئے ہیں۔

☆ چند مسلمان مفکرین نے لکھا ہے کہ آدم علیہ السلام کی روح جسم میں داخل ہونے سے گھبرائی تو فرشتوں نے "فن داؤدی" میں ایک لفظ گایا، جسے سن کر روح جسم میں داخل ہو گئی۔

☆ صوفیائے کرام نے مندرجہ بالا توجہ ایک اور انداز میں پیش کی ہے جو تصوف کے ساتھ مناسبت رکھتی ہے حضرت چلیہ بغدادیؒ فرماتے ہیں کہ روز ازل، جب روحوں نے است برکتم کا محترم کلام سنا تو اس کی شیرینی سے وجد میں آ کر وہیں انسانی اجسام میں داخل ہو گئیں۔

☆ زیور میں حضرت داؤد علیہ السلام کو حکم ملا جسکے کی آواز کے ساتھ اس کی حمد کرو۔ برہا اور ستار پر اس کی حمد کرو۔ دلف بجاتے اور ناچتے ہوئے اس کی حمد کرو۔ سازوں اور بانسری کے ساتھ اس کی حمد کرو۔ زور سے بھجھناتی ہوئی جھانجھ کے ساتھ اس کی حمد کرو۔

☆ فخر الدین رازی کا خیال ہے کہ حکیم فیثا غورٹ نے ایک دن دیکھا کہ لوہا بجھتی میں سے گرم گرم لوہا نکال کر ابرن پر کوٹ رہے تھے، لوہا کٹنے کی آواز کے زیر و بم ہوا میں گونج رہے تھے حکیم نے انھی سے موسیقی کے سراغ کیے اور اپنا قصیدہ بنی اسرائیل کی ایک محفل میں ان سروں میں چڑھا تو سامعین پر وجد طاری ہو گیا۔

☆ ایک خیال یہ ہے کہ جب آفتاب کسی برج میں داخل ہوتا ہے تو اس برج میں سے آواز پیدا ہوتی ہے اس طرح بارہ برجوں میں سے بارہ آوازیں پیدا ہوتی ہیں۔

☆ حضرت موسیٰ علیہ السلام کی داغی سے جاری ہونے والے بارہ چشموں کی طرح آوازیں بھی بارہ حصیں۔ ان بارہ آوازوں سے بارہ مقام موسیقی متعین ہوئے۔

☆ سریانی میں منو کہتے ہیں ہوا کو اور موسیقی کے معنی ہیں گرہ ہا ہر حنا چٹاں چہ "فن موسیقی ہوا میں گرہ ہا ہر حنا" کو کہتے ہیں۔

☆ ایک پرندہ یا جانور ایسا ہے جو مرتے وقت گزریاں بج کر لیتا ہے اور ایسا راگ الاچا ہے کہ گزریوں میں آگ لگ جاتی ہے وہ خود تو جل جاتا ہے لیکن اس راکھ سے اس کا پالشیمن وجود میں آتا ہے۔ اس کی چرچ میں

سات صوراخ ہوتے ہیں اس میں سے مختلف آوازیں نکلتی ہیں انہی آوازوں سے ملائے موسیقی نے استخراج کر لیا۔

ہندوؤں کا خیال ہے کہ تخلیق و دیا خالق کائنات برہما نے ایجاد کیا اور شیواجی مہاراج نے دنیا کو اس سے روشناس کرایا پھر بھرت رشی نے یہ فن ایسراؤں کو سکھایا اور تارورشی نے اس فن کی تعلیم دنیا والوں کو دی۔  
عبد العظیم شرر کے پیچھے کا یہ حصہ اپنی انفرادیت کے اظہار سے نمایاں حیثیت کا حامل ہے چوں کہ یہاں شرر صرف تاریخی واقعات اور روایات پر اکتفا نہیں کرتے بل کہ فہم و شعور سے کام لیتے ہوئے قاری کے لیے ہندوستانی موسیقی کے ضمن میں ایک صاف اور شفاف نظر یہ پیش کرتے ہیں جو حقیقت کے قریب تر بھی ہے اور قاری کے لیے قابل قبول بھی۔ اس ضمن میں شرر اپنی رائے دیتے ہوئے کہتے ہیں۔

”موسیقی کو فطرت نے ایجاد کیا ہے اور وہی ہر شخص کو ایک مناسب حد تک اس کی تعلیم بھی دے دیا کرتی ہے وہ بے شکے جوش کے موقعوں پر غلہ سراہن جاتا ہے اور ضربی آوازوں کے مطلق ہوتا ہے۔ لہذا پنج پیور قدس کا مکمل و دل کش ترین ارغنون ہیں۔ جو نے اور سرودوں جیشتوں سے ایک نہایت ہی اعلیٰ درجے کا نظر ناک کر میں مست و از خود رفتہ جاتے ہیں اور پھر اسی نئے کو ہم اپنے گلے کے سروں میں دھوپ لے لگتے ہیں۔“ (۹)

موسیقی کی ترقی میں قدیم تہذیبوں کا لبو شامل ہے۔ اس لحاظ سے ہندوستان بھی کسی قدیم اور جدید قوم سے پیچھے نہیں۔ معاشرہ اس پاس کے ترقی یافتہ معاشروں، تہذیبوں اور تہذیبوں کے اثرات قبول کرتا اور خود بھی ان کو متاثر کرتا ہے۔ یہ عمل برابر جاری رہتا ہے اس لیے کسی معاشرہ کو ہول میں بند تصور نہیں کیا جاسکتا۔ برصغیر میں ہی نہیں تمام کرہ ارض پر موسیقی کی تاریخ آکثر خاموش نظر آتی ہے لیکن شرر نے اس کتاب میں نہ صرف برصغیر کی موسیقی پر جہاں تک ممکن ہو سکتا تھا روشنی ڈالی ہے بل کہ عرب، عراق اور ایران کی موسیقی پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ یہ امر انہیں ایک وسیع الطالعہ شخصیت ظاہر کرتا ہے جس کا ثبوت ہمیں ڈاکٹر شریف احمد کے ہاں نظر آتا ہے۔ ”شرر کے مطالعہ میں خلاصہ العیش، لغات اصنی، مدحونانک، رسالہ امیر خسرو، رسالہ تان سین اور دن مالا، تلکیت ساز، تلکیت دردین اور سرسار شامل ہیں۔“ (۱۰)

علم موسیقی ایک واقعی موضوع ہے اس پر گرفت حاصل کرنا اور اسے سمجھنا ہر کس و داکس کے بس کی بات نہیں۔ اس کے لیے قاری کی معلومات کا وسیع ہونا بہت ضروری ہے لیکن شرر نے قاری کی یہ مشکل آسان کر دی ہے۔ جب انھوں نے اپنے پیچھے کوستانی صورت میں زیور طبع سے آراستہ کیا تو قاری کی سہولت کے لیے انھوں نے صفات کے دائیں بائیں ”مختصر ترین نکات“ یعنی پانچوں درج کر دیے۔ یہ عنوانات قاری کو پوریت کا احساس نہیں ہونے دیتے اور ایک راہبر و راہ نما کی طرح قدم قدم پر اپنے ساتھ لے کر چلتے ہیں ان موضوعات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ انھوں نے کتنے ذوق و حقوق اور لگن سے اس مقالے کو تیار کیا ہو گا۔ یہ اہم نکات ذیل میں پیش کیے جاتے ہیں۔ ہندی موسیقی، خالص ہندو موسیقی، عربی موسیقی جاہلیت میں، عہد اسلام کی موسیقی، رشید کے زمانے کے

مفتی، مفتیوں کی عزت، موجودہ قاری (ایرانی) موسیقی، کتاب آغا خان ابو نصر فارابی (معلم ثانی کے لقب سے مشہور)، موسیقی میں ابو نصر کا کمال، لیکن بیٹا کی خدمات، اسلامی موسیقی کے راگ اور رانگیاں، راگوں اور غزلوں کے اوقات، صوفیوں کی موسیقی، سلطان اہلس کا ذوق موسیقی، معز الدین کی قہار کے عہد میں موسیقی، علاؤ الدین خلجی کے دور بار کے گوہر، بھانگر میں موسیقی کی ترقی۔ سلطان علا میں کمال موسیقی، پرتھوی کا واقعہ دولت آباد کا محلہ طرب آباد (اس عنوان کے تحت مغربی سیاح ابن بطوطہ کا ذکر بھی ہے)۔ محمد تغلق کا دور بار اور ارہاب نظام، (ان واقعات کے نتائج)، عربی و فارسی دونوں موسیقیوں سے مل کر نئی موسیقی کا جنم لینا وغیرہ۔

شرر نے اس تحریر میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ہندی موسیقی پر مسلمانوں کے اثرات دور دراز ہیں ہر فن پر دو طرح کے اثرات مرتب ہوتے ہیں ایک داخلی اور دوسرے خارجی، ہر فن اپنی تہذیب و ثقافت اور معاشرے کا آئینہ دار ہوتا ہے اور موسیقی اس کلیہ سے مستثنیٰ نہیں۔ معاشرے میں کوئی نہ کوئی تہذیبی فیور محسوس انداز میں ہوتی رہتی ہے اسی تہذیبی کو شرر نے بڑی باریک بینی سے مشاہدہ کیا اور جو محسوس کیا اُسے صاف قرطاس پر تبصیر دیا ہے۔

بارہویں صدی عیسوی میں سارنگ دیو پڑت کی مشہور سنسکرت تصنیف "رتناکر" بیان کی جاتی ہے۔ یہ قدیم سنسکرت میں تحریر کی گئی تھی اس لیے اسے سمجھنا دشوار ہے۔ شمالی ہند، دکن اور بنارس موسیقی کے اہم مراکز تصور کیے جاتے تھے۔ جہاں ہندو اور مسلمان اپنی اپنی بساط کے مطابق فرورغ دینے میں مصروف رہے۔ شرر کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے موسیقی کو صرف سر زمین ہندوستان تک ہی محدود نہیں رکھا بلکہ اس کا دائرہ کار وسیع کرتے ہوئے اسے سر زمین عرب تک پھیلا دیا۔ عہد نبوی، خلفائے راشدین، عباسیہ و امویہ کے عہد کے خاصاں بیان کرنے کے ساتھ ساتھ اُس عہد کے نامور موسیقی دانوں اور مغنیوں کا بھی اس خطبہ میں ذکر کیا ہے۔ ابو نصر فارابی کا ذکر شرر نے سنہری حروف میں کیا، یہ واقعہ "مضامین شرر" جلد پنجم میں تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔<sup>(۱۱)</sup>

بر عظیم کی موسیقی میں ایجادات و اختراعات زیادہ تر مسلمانوں ہی کی مرہون منت ہیں۔ ہندوستان کی علاقائی موسیقی مقامی لوگ گیتوں سے زیادہ ترقی نہ کر سکی۔ لیکن مسلمان فن کاروں نے عربی و گجلی موسیقی کو ہام عروج تک پہنچایا۔ شرر نے اس تحریر میں عربی و گجلی موسیقی کا ذکر کرتے ہوئے بتایا ہے کہ مسلمانوں نے ہی آسمان کے پارہ برجوں کے لحاظ سے پارہ مقام یا اصلی راگ مقرر کیے۔ ان پارہ برجوں کے نام اوقات اور رانگیوں کی تفصیل دی ہے۔ ہندوستان میں موسیقی کے علم و فن کا ذکر کرنے کے بعد شرر اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ:

”جس طرح خارجی اور عموماً نے عربی کی دھنیں فارسی گیتوں میں منتقل کیں اسی طرح

ہندوستان کے مسلمان بادشاہوں نے اپنے ملک اور وطن کی دھنیں ہندوستان کے گیتوں میں نہ

پیدا کی ہوں۔ بلکہ استاد تھے جنہوں نے مسلمانوں اور ہندوؤں کے فن موسیقی کو ملا جلا کے ایک

نئی موسیقی پیدا کر دی۔“<sup>(۱۲)</sup>

موسیقی پر سیر حاصل بحث کرنے کے بعد شرر نے مضمون کے آخر میں بتایا ہے کہ یہ خیال نہیں کرنا چاہیے کہ



عربی موسیقی کا اثر ہندوستانی موسیقی پر کس قدر ہوا۔ تاہم اس حقیقت سے انکار ناممکن ہے کہ ہندی اور عربی موسیقی کا میل جول صدیوں تک رہا ہے۔ ہمارے علم اور قیاس سے بدرجہا زیادہ اثر عرب و فارس کے فن کا ہمارے موجودہ فن پر ہوا ہوگا۔ اس کے لیے انھوں نے صرف نشانہ ہی نہیں کی بل کہ مفید مشوروں اور تجاویز سے اپنے مضمون کو تحقیق بنا دیا ہے۔ انھوں نے یہ ذمہ داری بزدلہ کے منتظمین پر ہی نہیں ڈالی بل کہ ان تجاویز کو پیش کیا ہے تاکہ موسیقی کے چاہنے والے بھی اس میں اپنا کچھ حصہ ڈال سکیں۔ آخر میں علم موسیقی کی ترقی و ترویج کے لیے نایاب تدابیر کا ذکر کرتے ہیں اور نہ صرف اپنے مفید مشوروں سے نوازتے ہیں بل کہ ان تدابیر کو اختیار کرنے کے لیے مناسب تجاویز (کاروائیاں) بھی سامعین کے گوش گزار کرتے ہیں۔ ان تجاویز اور کاروائیوں کو درج ذیل عنوانات کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔

- ۱۔ راگ، راگنیاں قدیم موسیقی کے موافق ہیں یا نہیں۔
- ۲۔ موجودہ موسیقی پر مسلمانوں کی موسیقی کا کس قدر اثر ہوا ہے۔
- ۳۔ ہماری موسیقی میں کتنے راگ اور راگنیاں ہیں۔
- ۴۔ یورپ کی موسیقی کے نقصان سے بچنا ہے۔
- ۵۔ موسیقی کو تحریر میں لانے کی کوشش کی جائے۔

ان تدبیروں کے اختیار کرنے کے لیے شرر نے کچھ کاروائیاں کرنے کا مشورہ دیا ہے۔

اول، مستند و مسلم الثبوت گویوں کی ایک کمیٹی بنائی جائے جو پہلی تین تدبیروں کو اختیار کر کے بتائیں کہ کون کون سی دھنیں ایک دوسرے پر اثر انداز ہو رہی ہیں۔ دوم: تھیمز نیل کپنیاں موسیقی کے تمام راگ اور راگنیاں اپنی اصلی روایات کے مطابق دکھائی جائیں۔ سوم: لائق اور قابل لوگوں کی ایک کمیٹی بنائی جائے جو یورپ کی طرف پر خط موسیقی ایجاد کرے (یہاں شرر نے یورپ کے خط موسیقی کی تاریخ اور اس کے نقص کا ذکر کیا ہے)۔

مندرجہ بالا مباحث کے بعد ہم مجموعی طور پر کہہ سکتے ہیں کہ عبد الحلیم شرر کا یہ خطاب ”ہندوستان کی موسیقی“ جو انھوں نے بزدلہ کانفرنس کے دوران کیا۔ اس کی کامیابی کا سہرا واصل مہاراجا جاسنہی راؤ (۱۸۷۵ء۔ ۱۹۳۹ء) کے سر ہے۔ اس کے عہد میں ریاست نے ہر پہلو سے ترقی کی۔ (۱۳) اور موسیقی کی کانفرنس کا انعقاد بھی اسی دلچہ کی کاوش کا سرہون منت ہے شرر کا یہ پیچر اور اس وقت تاریخ ساز صورت اختیار کر لیتا ہے جب شرر اُسے کتابی صورت میں ۱۹۱۶ء میں شائع کرتے ہیں۔

اگر ہم اس کتاب کا جائزہ لیں اس میں نہ صرف ہندوستانی موسیقی کی تاریخ رقم کی گئی ہے بل کہ عربی اور ایرانی موسیقی کا ذکر کر کے اسے عام قاری کے لیے بھی آسان بنا دیا ہے۔ علاوہ ازیں وہ تصانیف جن کے بغیر اس علم کو تکمیل سمجھا جاتا ہے اُن کا انحصار سے ذکر کر کے قارئین موسیقی کو اس کی کی تعلیم کتب سے روشناس کرایا ہے۔

مضمون کے اختتام پر مضمون نگار نے اکتوبر ۱۹۱۳ء میں رسالہ ”دنگلڈ“ میں شائع ہونے والے اہم اور پر مغز مضمون ”موسیقی“ کا ذکر کیا ہے اور اس یادگار اور تاریخی پیچر میں اپنے اُن چند اقتباسات اور نکات و خیالات کو

ہمیشہ ہمیشہ کے لیے محفوظ کر دیا۔ ان اختیارات میں شرر نے یورپ کی خط موسیقی کی تاریخ چند الفاظ میں بیان کی ہے۔ شرر کا خیال ہے کہ انہی خطوط پر اگر ہم چاہیں تو علم موسیقی کے عالموں کی مدد سے ان کی تحریروں سے پورا پورا استفادہ کر سکتے ہیں جس سے ہندوستان کی موسیقی کی دنیا میں ایک انقلاب برپا ہو سکتا ہے۔

مذکورہ بالا بحث کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ مولانا عبد الحلیم شرر کا یہ "خطاب" یقیناً علم موسیقی کی دنیا میں ایک بہت بڑا اضافہ ہے۔ حجم کے لحاظ سے یہ ایک انتہائی مختصر تحریر ہے لیکن اپنے مواد اور موضوع کے اعتبار سے یہ شاہ کار اپنے اندر معلومات کا ایک بیش بہا خزانہ چھپائے ہوئے ہے اگر اس تصنیف کی تاریخی حیثیت پر غور و غوض کیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ "مارچ ۱۹۱۶ء" میں شرر نے یہ عظیم شاہ کار پیش کیا۔ تقریباً ایک صدی گزر جانے کے بعد بھی اس کی تعلیمی و تازگی کی سبک شائقین موسیقی کے دل و دماغ کو معطر کر رہی ہے۔ آخر میں ہم اپنی بحث کو سمیٹتے ہوئے برملا اس امر کا اظہار کرتے ہیں کہ جب تک علم موسیقی سے شغف رکھنے والے دنیا میں موجود رہیں گے۔ شرر کی یہ تصنیف "ہندوستان کی موسیقی" ان کی آنکھوں کو نور اور دل کو سرور بخشی رہے گی۔

## حوالہ جات و حواشی:

- ۱۔ آغا صادق، راگ رنگ، کوئٹہ: پاکستان پریس، ۱۹۷۲ء، ص ۸۔
- ۲۔ غلام حیدر خاں، قطعات خسرو، لاہور: شرقی میوزک سنٹر، ۱۹۷۷ء، ص ۱۳۔
- ۳۔ سبکی کاکڑ، ڈاکٹر، مضمون "ہندوستانی موسیقی کا ارتقاء"، مشمولہ وقص و موسیقی، (رسالہ "آج کل" کا قص و موسیقی نمبر)، کراچی: بک ٹائم اردو بازار، ۲۰۰۲ء، ص ۲۳۔
- ۴۔ رشید ملک، حضرت امیر خسروؒ کا علم موسیقی، لاہور: ریکارڈس دی پرنس، ۱۹۷۵ء، ص ۳۷۔
- ۵۔ فیض رسول، (ڈاکٹر) مقالات خسروانی، حواشی و تعلیقات، لاہور: مملوک پبلی کیشنز (پیر ملوک)، ص ۲۰۲۔
- ۶۔ قمر سلیم، (ڈاکٹر) دلگھڑو، دہلی: قومی کونسل برائے فروغ، ۲۰۰۳ء، ص ۱۱۔
- ۷۔ عبد الحلیم شرر، ہندوستان کی موسیقی، بھکھو، دہلی: پریس، ۱۹۱۶ء، ص ۱۔
- ۸۔ ایضاً، ص ۳۔۴۔
- ۹۔ ایضاً، ص ۲۔
- ۱۰۔ شریف احمد، (ڈاکٹر) عبد الحلیم شرر شخصیت اور فن، دہلی: گوپربلی کیشنز، ۱۹۸۹ء، ص ۳۱۳۔
- ۱۱۔ مضافین شرر، جلد ہفتم، (ادب و تحقیق مسائل)، لاہور: مبارک علی ایڈیٹرز، ص ۱۰۷۔
- ۱۲۔ عبد الحلیم شرر، ہندوستان کی موسیقی، بھکھو، دہلی: پریس، ۱۹۱۶ء، ص ۱۵۔
- ۱۳۔ ایضاً، ص ۲۶۔
- ۱۴۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد ۴، لاہور: جناب پبلی کیشنز، پار دوم، ۲۰۰۲ء، ص ۳۹۱۔



## برطانیہ میں اردو شاعری کے ابتدائی آثار کی بازیافت

شیر علی

### Abstract:

The basic objective of this short essay is to find out and trace back the initial and early signs of Urdu poetry in England. Literary historians in their literary histories normally did not put emphasis on this aspect of research that who was the first Urdu poet in the tradition of Urdu poetry in England.

In 1840 Nawab Kareem Khan, who was a representative of Mughal Empire and who was very close with the officials of East India Company and British government, visited England. Nawab Kareem Khan wrote the first Urdu Diary entitled "Siyahat Nama". In this book he depicts the complete picture of Enland at that time. The poetic expression of Nawab Kareem Khan may be considered as the early signs of Urdu poetry in England. Some other examples of poetic tradition in England have been discussed. In 20th century, Iqbal, Faiz, Rashed, Iftikhar Arif and Ahmad Faraz etc. are also associated, to some extent, with the poetic tradition of Urdu in England.

برطانیہ میں اردو شاعری کی روایت کا مطالعہ کئی صدیوں پر محیط ہے۔ برصغیر کے باشندوں کا برطانیہ میں آمد و رفت کا سلسلہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے ہندوستان میں وارد ہونے سے شروع ہوتا ہے۔ ہر چند اہل ہندوستان اور برطانیہ کے رہا کے مابین آج اس سے قلم بھی نظر آتے ہیں۔ اہل ہندوستان اور برطانیہ کے روابط کی پس منظر کی کہانی سترہویں صدی عیسوی سے دسویں صدی عیسوی تک پھیلی ہوئی ہے۔ یوں برطانیہ میں شعر و ادب کی روایت بھی صدیوں پر محیط نظر آتی ہے۔ اس روایت کے نقوش دسویں صدی میں زیادہ واضح اور روشن ہوئے ہیں۔ انیسویں صدی نے اس پس منظر کی کہانی کے حوالے سے لکھا ہے کہ "ہندوستان کی مغلیہ سلطنت سے برطانیہ کا



معلوٰں کے مقدمہ کی پیروی کے سلسلے میں لندن بھیجے گئے تو انھیں برطانیہ میں سفیر کا درجہ دیا گیا۔ نواب کریم خاں کی مذکورہ ڈائری میں اس وقت کے برطانیہ کی سماجی اور تہذیبی زندگی اور اہل ہندوستان، جن میں بہت سی اہم شخصیات مثلاً شیخ سلطان کے بیٹے جہانگیر زمان جامع الدین محمد دلیبرہ کے وہاں قیام کے حوالے سے بہت سی اہم معلومات درج ہیں۔ ”سیاحت نامہ“ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ نواب کریم خاں سیاسی اور تہذیبی حوالے سے ایک اہم شخصیت ہونے کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کا اہل ذوق رکھتے تھے۔ ان کی مذکورہ ڈائری میں فارسی اور اردو اساتذہ کے کلام کے ساتھ ساتھ آپ کا ذاتی کلام بھی بہ افراط شامل کتاب ہے۔ ان کی اس کتاب میں شامل اشعار کے ذریعے ایک مختصر شعری انتخاب کیا جاسکتا ہے جو برطانیہ میں اردو کی شعری روایت کے ابتدائی آثار کے حوالے سے بڑی اہمیت کا حامل ہو سکتا ہے۔

اردو شاعری اور خصوصاً اردو غزل کا مجموعی اور عمومی مزاج داخلیت پسندی پر مبنی ہے۔ شاعر اپنے خارج کو بھی باطن کے آئینے سے ہی دیکھتا ہے لیکن نواب کریم خاں کی اس ڈائری کی صورت میں ہم ان کے ایسے کلام سے روشناس ہوتے ہیں، جس میں خارج اور معروض کی عکاسی خارجیت کے رویے سے عمل میں آئی ہے۔ شاعر نے اپنے تاثرات اور احساسات واضح لفظوں اور صاف اسلوب میں بیان کر دیے ہیں۔ ان کی شاعری کا مذکورہ رحمان دہلوی اور نظیر اکبر آبادی کی شاعری سے مماثلت رکھتا ہے لیکن ان کے تہذیبی ماحول سے جدا جدا ہیں۔ نظیر نے برصغیر کی تہذیب و ثقافت کی بہ راہ راست اسلوب میں عکاسی کی ہے جب کہ نواب کریم خاں کے روپ رد برطانوی تہذیب و ثقافت کا منظر نامہ تھا۔ اس کتاب سے یہ طور نمونہ کچھ اشعار نقل کیے جاتے ہیں، جن سے نواب کریم خاں کے ذاتی شعر اور آپ کے رجحانات کی عکاسی ہوتی ہے:

جو بقا اپنی فنا کہے دے ڈکھ بھرتے نہیں  
مرئے جو زندگی میں دے کہو مرتے نہیں

جو چاہے کہ کھولے دل نہک کو  
کرے دید داں کے ذرا رنگ کو

ہمیشہ ہے اس پر ہوا بارش کی  
فضا اس کی ہے بس فضا بارش کی

کھلا ہزار اور سچی کشادہ  
پیاہنی جدولی ہو چھے سادہ

دورست اہل حرفہ اور دوکاندار  
لڑی موتی کی ہو جیسے نمودار

اس سفر کے دوران اپنے ہم راہیوں کے حوالے سے ایک جگہ اپنے درد بھرے جذبات کا اظہار کرتے ہیں اور اپنے ان احساسات کو منظوم صورت میں بھی بیان کرتے ہیں:

”طبیعت مردمان ہم را ہی اپنے سے بدیدہ کمال ناراض ہوئی کہ انھوں نے باوجود ناز برداری و خاطر داری  
سپاہ ہونے اسباب سب طرح کے بے وقائی کو شعار اپنا کیا۔ اُس وقت یاد لیغے دوستان صادق و یاران موافق کی جو  
عہد طلوت سے ہمردا اپنے تھے، ناخن زن ہوئی۔ اُس حالِ رنج میں یہ شعر زبان سے گزرا:

در پئے رنج و تعب رجتا ہے اہل دودماں  
دکھ دہندوں کی ہوا خواہی میں دے ہے اپنی جاں  
ہنس کو موتی چکاوے ہے سدا یہ بے قیئر  
ست کھینچے ہے ہا کاوے کے مشتِ آخوآن (۳)

ان کی نثر بھی شاعرانہ جذبات و احساسات اور زبان و بیان کی حامل محسوس ہوتی ہے۔ برطانیہ کے ایک بازار واقع آکسفورڈ (Oxford Street) کے حوالے سے نواب کریم خاں لکھتے ہیں: ”اس بازار میں دکان دار فقط عورتیں جواں، نہایت نکمیل، فن خرید و فروخت میں بے مدلی، ہر ایک امور میں خوب چالاک اور قیامت بے باک:

ہر اک اپنے جوین سے مغرور ہے  
قیامت ہے، آفت ہے، بس دور ہے

علاوہ اس کے صبر جاری حوضِ محن میں، کٹورا سا بھرا ہوا، پھلیاں رنگ بہ رنگ کی اس میں پھرتی ہیں۔ غارے چھوٹے ہیں۔“

پرستان کے مکانوں کا نمونہ  
خوش اسلوبی میں مل کہ اس سے دوتا (۴)

انگلستان کا طرستانی حسن آپ کو بے ساختہ شعر گوئی پر مائل کرتا نظر آتا ہے اور ان کے یہ اشعار جو کہ ۱۸۳۰ء کے زمانے میں تخلیق ہوئے، برطانیہ میں شعری روایت کے ابتدائی آثار میں شمار کیے جاسکتے ہیں۔ ۱۸۳۰ء کا انگلستان بھی سائنس اور ٹیکنالوجی کے حوالے سے اپنی ارتقائی منزلوں کو چھو رہا تھا اور وہاں کے جاویدی مناظر سے کوئی بھی ناظر متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا تھا۔

ان کا مشاہدہ بہت ہیج اور ان کی جزئیات نگاری کمال کی ہے۔ اس کے علاوہ وہ پوری بے باکی اور راست گوئی سے کام لیتے ہوئے اپنے تاثرات بیان کرتے ہیں۔ برطانیہ کی ایک قراشا گاہ ان کو نہ صرف بے حد محفوظ کرتی ہے بل کہ وہاں کے حسن نسوانی سے وہ متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ پاتے اور اپنے تاثرات منظوم صورت میں بیان کرنے لگتے ہیں۔ ویسے ان کی متعدد دہلی نثر بھی شاعری سے کم نہیں۔ ان کے یہ اشعار برطانیہ میں اردو شعری روایت کے

ابتدائی فتوح کے طور پر دیکھے جاسکتے ہیں:

”ہر چند کہ وہاں مردوں نے بھی کسبِ کرب بہت سے کیے لیکن عورتیں ان کی بلا سے بے درمانی، دور از محل ان کی فسوس سازی اور شعبدہ بازی کے کام دیکھنے میں آئے اور ان کی چالاکیاں بے ہاکیاں مطلقِ دھیان میں نہ آئیں۔ علاوہ اس کے کسبوں پر عالمِ شباب اور رنگِ روپ بھی اس چمک و دمک کے ساتھ کہ اگر حسنِ پوششی بھی دیکھتا تو شرم سے چاہ میں ڈوب جاتا۔ تمام قماشائی ان کے گلِ رخسار کو بلبلِ وار دیکھتے تھے اور دیوانوں کے مانند آپس میں کچھ کچھ کہتے تھے اور وے پر ہی زادِ اپنے کام میں مشغول تھے۔ مطلقاً واصلہ کسی کی طرف رخ توجہ کا نہیں فرماتے تھے۔ جس وقت کہ یہ طلسمات اہلِ مجلس نے دیکھا، ہر ایک کمر و مسلمان خود سے فراموش ہو گیا:

دیکھے کہ ان کو کافر و دیں دار  
کرتے آپس میں تھے یہی تکرار

ان کے منہ کے دیکھنے کو دیدہ دل چاہیے  
چشمِ ظاہر میں ہماری دیدہ کر سکتی تھیں  
واقعی حق تعالیٰ نے اپنے دستِ قدرت سے ان کے سراپا میں سراپا خوبیاں بھروی تھیں:  
بہنوں جب کہ غصے میں تھیں تانقی  
بگر ہر حزاں سے تھیں بچانقی  
سوائے اس کے دے بھی کہ حسن و ملاحظت میں بے ہمتا تھیں، ویسی ہی محفل و فراست میں نکلا۔ ہر ایک فن میں طاق و شیر، آفاق و رعنائی و دریائی میں نہایت دل جو، خوبی و دل ربائی میں بہ غایت خوب، اگر فرہاد دیکھتا، جان شیریں دیتا، لیلیٰ بھنوں ہو جاتی:

انساں کی ذات برزخِ جامع ہے بے گماں

ظنِ خدا و صورتِ حق اس میں ہے عیاں

پھر جس وقت کہ صحبتِ ناچنے اور گانے بجانے کی گرم ہوئی تو بھولِ مصلح الدین شیخ سعدی شیرازی:

آوازِ خوشش از کام و دہان لبِ شیریں

گر لفظِ کند درت کند دل بہ فرید

غرض اس طرح کا ساں بندھا کہ اگر تان سین بھی ہوتا تو سبقِ تربیت کا کالج دبستان شوق کے پڑھتا! (۵)

الغرض نواب کریم خان اپنی اس ڈائری ”سیاحت نامہ“ میں چاہے چار پڑاٹوی ماحول، مظاہرِ فطرت اور حسنِ نسوانی کے جلوؤں کی عکاسی اور ترجمانی بڑے جذباتی اور دلہانہ انداز میں کرتے ہیں۔ مندرجہ ذیل اشعار ان کی کتاب میں مختلف مقامات پر درج ہوئے ہیں۔ فخری اور فی نکلہ نظر سے قطع نظر مذکورہ اشعار برطانوی شاعری روایت کے ابتدائی آثار کے خزانے سے بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ اس حکام کی اپنی ایک تاریخی اور حقیقی اہمیت

ہے۔ اس کلام میں ۱۸۴۰ء کے انگلستان کے سماجی اور تہذیبی نقوش ایک ہندوستانی ناظر کی زبان سے بیان ہوئے ہیں:

جہاں ہوتا ہے یوں ان کا گزرا  
کسے رہتی ہے پھر تاب نکارا  
تلطف سے جس دم کہ دے ہستیاں  
تو زہد کو بھی سرجمتی مستیاں  
بھریں جب کہ خوش ہو کے حسیں تانتیں  
بکر تیر مڑگاں سے حسیں چھانتیں  
ہر ایک اُن میں تھی زہرہ و سر و ماہ  
جنہیں دیکھ کر ہوئے یوسف کو چاہ  
غزالوں سے چشم اُن کی چاہے تھی باج  
قر سے بھی منہ اُن کا مانگے طراج  
کماں ابرو اگر تیر کرشمہ  
کسی مجمع میں دیویشٹ سے چھوڑ  
تو ہر اک شے کو وہ بھٹکا ہے لیکن  
فقط عشاق کا دیتا ہے دل پھوڑ  
جو دیکھے پری اُس شہستان کو  
تو نہ جاوے ہرگز پرستان کو

حسن نسوانی کے بیان کے ساتھ ساتھ نواب کریم خان صہب فطرت کی عکاسی بھی بڑے دلاویز اسلوب میں کرتے ہیں۔ آپ کے کلام کا یہ رنگ دلی دکن کی سراپا نگاری سے مماثلت رکھتا ہے۔ دلی کے اسلوب میں بھی ہڈیے کے اظہار کے حوالے سے داخلیت کی بجائے خارجیت کا عنصر نمایاں ہے، یہی رنگ نواب کریم خان کے مندرجہ ذیل اشعار کا ہے:

ہے شاداب و سرسبز وہاں کی زمیں  
وہ جنگل ہے گلشن سے بہتر کہیں  
مطربوں کی ہوئی بلند صدا  
پری چکر لگے دکھانے اورا  
گل و نقد مجھے سراسر بھول  
دف و نے کام میں ہوئے مشغول



تیر مڑگاں سے جو سینہ سر بسر غریباں تھا  
دل پہ رنگ نقش پا ہر ہر قدم پامال تھا  
اب تک تھے آنکھوں سے چہری لب پہ تھا شور و فغاں  
آہ اس دلداد الفت کا یہ احوال تھا  
ہوش ہاتا رہا نگاہ کے ساتھ  
مہر رخصت ہوا اک آہ کے ساتھ  
پاؤں کو جب بھی دکھتا تھا آگے بڑھا  
نکشل دل کی کتنی تھی پیچھے پھر آ  
جہاں ایسی صحبت ہو ، پائے نظر  
کسے دین و دنیا کی بھر ہو خبر  
نظر میں ہوشیاروں کی درنہ سبز کا پتا  
خداوہ جہاں کی معرفت کا یک ورق ہے گا  
ہیش ہے اس پر ہوا باغ کی  
نفا اس کی ہے گی نفا باغ کی<sup>(۶)</sup>

برطانیہ میں شعری روایت کے ابتدائی آثار کی بازیافت کے حوالے سے عطیہ فیضی کی انگریزی تصنیف "Iqbal" ایک اہم کتاب ہے، جس میں علامہ اقبال کے برطانیہ میں قیام، عطیہ فیضی کے ساتھ ان کے جذباتی تعلق اور برطانیہ میں شعر گوئی کے پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے۔ عطیہ فیضی اپنی کتاب میں لکھتی ہیں:

"In April 1907 I received a letter from him (Iqbal) along with a poem he had written, on which he requested some critical comments ... on 15th of April I invited a few of my scholarly friends ... the company was vivacious and when Iqbal composed a humorous poem, these ladies capped the verses in a similar manner and the air crackled with intellectual fireworks from start to finish."<sup>(7)</sup>

ڈاکٹر محمد دین تاثیر کے خطوط کا مجموعہ "عزیزم کے نام" اور "مقالات تاثیر" اہم تصانیف ہیں۔ "عزیزم کے نام" ۱۱ نومبر ۱۹۳۳ء کے ایک مکتوب میں ڈاکٹر محمد دین تاثیر لکھتے ہیں کہ "یہاں ایک اردو بزم قائم ہوئی ہے۔ آج پہلا جلسہ ہے۔ غیر دیگی چیز ہے۔ سر عبدالقادر کے صاحب ذہنوں کی کوششوں کا نتیجہ ہے۔ سر عبدالقادر بھی چند روز ہوئے یہاں آئے تھے۔ ہندوستان کے لیے حمودہ زبان کی ضرورت پر ایک چلچل رہا تھا۔ سر عبدالقادر کی مساعی

سے ایک اور بڑا اردو منقرب جاری ہونے والی ہے۔“ (۸)

”مقالات تاثیر“ میں شامل مضامین میں سے ”کیمبرج کی علمی اور ادبی سرگرمیاں“ اور ”لندن میں ادبی محفلیں“ برطانیہ میں اردو شاعری کی روایت کے ارتقائی سفر کے حوالے سے اہم مضامین ہیں۔ (۹)

برطانیہ میں اردو شاعری کی روایت کے ابتدائی آثار کی بازیافت کے حوالے سے سید ہاشم رضا کا مضمون ”قیام انگلستان کی یادیں: ڈائری کے چند اوراق“ بھی ایک اہم تحریر ہے جس میں بیسویں صدی کے آغاز میں برطانیہ میں اردو شعر و ادب کے نقوش کی کچھ جھلکیاں نمایاں ہوئی ہیں۔ سید ہاشم رضا اپنے قیام برطانیہ کے حوالے سے اس وقت برطانیہ میں ادبی فضا اور ادبی انجمنوں کے حلقے لکھتے ہیں کہ ”اپنے قیام برطانیہ (ستمبر ۱۹۳۳ء) کے دوران میں ”ہندوستانی سہا“ کا ممبر بن گیا۔ اس سوسائٹی کے نام سے یہ مغالطہ ہو سکتا ہے کہ یہ ہندی کے پرچار کے لیے بنائی گئی ہوگی لیکن معاملہ بالکل برعکس تھا۔ دراصل یہ ادارہ آکسفورڈ میں اردو کی ترویج کا مرکز تھا۔... ہندوستانی سہا کے ایک اجلاس میں میرے دوست سید فضل احمد کریم فضلی نے وہ دل چسپ نظم پڑھی جس کا عنوان ہے ”آکسفورڈ“۔ اس نظم میں مشرقی تہذیب میں پودہ طالب علم کی اس جتنی کشش کا ذکر ہے جس میں وہ مغرب میں پہنچ کر مبتلا ہو جاتا ہے۔ علامہ اقبال جیسے دیدہ ورون کی اور بات ہے۔ ان کا شعر ہے :

خیر نہ کر سکا مجھے جلوہ دانش فرنگ

سرمہ ہے میری آنکھ کا خاک ہند و نجف

لیکن بیش تر ہندوستانی طالب علموں کا وہی حال ہوتا ہے جس کا ذکر فضلی نے اپنی نظم میں کیا ہے۔ (۱۰)

اپنے اس مضمون میں سید ہاشم رضا صاحب نے اٹارن انسنٹی ٹیوٹ، آکسفورڈ کے ایک پروفیسر مسٹر آر پی ڈی ہرسٹ کا ذکر کیا ہے۔ یہ یو پی کے سول آفیسر تھے اور ریٹائرمنٹ کے بعد اٹارن انسنٹی ٹیوٹ میں اردو پڑھاتے تھے۔ سید ہاشم رضا کے بقول ”اس زمانے میں (۱۹۳۳ء) آکسفورڈ میں ہندوستانی سہا کے تحت باقاعدہ مشاعرے اور ادبی اور تنقیدی نشستیں ہوا کرتی تھیں جن میں شعر و شاعری کے علاوہ تنقیدی مضامین بھی پیش کیے جاتے تھے۔ ہندوستانی سہا کی ماہانہ نشست جنوری ۱۹۳۳ء میں، انیس نے مرزا یاس یگانہ پتنگیز پر ایک مضمون پڑھا تھا۔ یہ اس سلسلے کی ایک کڑی تھی جس میں مقرر اپنے دور کے پسندیدہ شاعروں پر مضامین پڑھتے تھے۔ میں نے اپنے مضمون میں مرزا یگانہ کے منفرد عناصر اور فکر انگیز مضامین کا ذکر کیا ہے اور ان کے اشعار کے ذریعے ان کے شعری رجحانات کی وضاحت کی ہے :

اسی نے خاک کیا تھا اسی نے پاک کیا

خوشا نصیب جو پالے پڑے محبت کے“ (۱۱)

ہندوستانی سہا آکسفورڈ کے تحت ۱۵ جون ۱۹۳۳ء کی شب منعقدہ مشاعرے میں دھیمے شاعروں نے اپنا کلام پیش کیا۔ سید ہاشم رضا کی غزل کے تین شعر درج ذیل ہیں :

کسی کو کیا کہیں جب دل پہ اختیار نہیں  
کسی کی بات صحت میں ناگوار نہیں  
نظر کے ساتھ ہلتی ہے دل کی کیفیت  
حیات و موت کا قصہ کچھ ایک بار نہیں  
برس رہی ہیں گھٹائیں، چمک رہی ہے شراب  
اشعارِ جام، ظہرنے کی یہ بہار نہیں (۲۴)

ماشق حسین ڈالوی اپنی کتاب ”چند یادیں چند تاثرات“ میں شامل اپنے مضمون ”لندن کی ایشیائی اجماعوں“ میں لکھتے ہیں کہ ”۱۹۱۴ء میں ”اڈیا سوسائٹی“ کے نام سے ایک اجماع قائم کی گئی تھی۔ اس کے ہائوں میں نامس آرمیلڈ، ویلیو بی مٹلس، رابندر ناتھ ٹیگور، ولیم رائٹ سائمن جیسے مشاہیر شامل تھے۔ اس سوسائٹی کا تعلق زیادہ تر پاکستان، بھارت اور سیلون کے فنون لطیفہ سے تھا۔ موسیقی، مصوری، رنگ قراشی اور شاعری اس کے خاص موضوع رہے۔ جب علامہ اقبال کو مل میز کانفرنس میں شرکت کرنے کے لیے ۱۹۳۱ء میں لندن آئے تھے تو اس سوسائٹی نے ان کے اعزاز میں ایک جلسہ کیا تھا جہاں علامہ مرحوم اور مسز مراد جی ٹائیڈو نے اپنا کلام سنا دیا تھا۔“ (۱۳)

اقبال کے علاوہ فیض، راشد، اشجار عارف اور احمد فراز وغیرہ بھی کسی حد تک برطانوی اردو شعری روایت سے منسلک رہے ہیں۔

### حوالہ جات:

- (۱) ماہنامہ ادکار۔ برطانیہ میں اردو خبر، مدیر مسماہ لکھنوی، ایپریل ۱۹۹۱ء، ص ۲۰۱-۲۰۲
- (۲) یوسف حاکم کمل پاش۔ عجمانیہ، فرنگ (ترتیب و تہذیب ڈاکٹر مظہر عباس)۔ لاہور گوبرجلی لکچشر، ۲۰۱۰ء، ص ۱۷
- (۳) نواب کریم خان۔ سیاحت نامہ۔ مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، لاہور: ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۲ء، ص ۳۹، ۴۳، ۵۶، ۹۴، ۱۱۴
- (۴) ایضاً، ص ۱۱۷
- (۵) ایضاً، ص ۱۳۳
- (۶) ایضاً، ص ۱۳۸-۲۹۳

(7) Atya Fyze Begum, Iqbal, Lahore: Aina-i-Adab, 1969, Pg11, 16

(۸) ڈاکٹر محمد دین تاقیر۔ عزیزم کسے نام۔ لاہور: ادارہ فروغ اردو، سندھ اور، ص ۱۳۸

(۹) ڈاکٹر محمد دین تاقیر۔ مقالات و تالیفات۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۸ء، ص ۷

(۱۰) ماہنامہ افکار۔ برطانیہ میں اردو سہ ماہی، ۱۹۷۰-۱۹۷۱ء

(۱۱) ایضاً - ۱۹۷۳-۱۹۷۴ء

(۱۲) ایضاً - ۱۹۷۳ء

(۱۳) عاشق حسین خاں کی۔ چند یادیں، چند نثرات، لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۶۹ء، ص ۳۱۹-۳۲۰



## جدید اردو نظم میں اساطیری تلمیحات کا تنوع

صفیر صدف

### Abstract:

Modern Urdu poems have ever been a warm subject of appreciation and depreciation by the critics as regards its variety of diction and topics. The poets, on one hand, selected mental disturbance as subject in their poems and on the other hand, made social problems a part of their poems. And they presented modern assertions wrapped in stories and historical references despite being direct in this context. In this way, the poets depicted the contemporary social issues to relate their inner conscience by coining symbols deprived from illusion and mythical personalities and events of ancient societies with reference to various languages and civilizations of Egypt, Rome, Greece, Arabs, Persia and India. The employment of these stories is in fact, the search of ones own inner self. The study of the stories is itself the journey of ones own search and the exploration of the meanings of new worlds. Furthermore, the fictional and historical study of modern Urdu poem, besides being helpful in the understanding of the poems, gives birth to new discussions in the prevailing contemporary civilizational situation.

جدید اردو نظم اپنے موضوعات اور اسالیب و بیت کے تنوع کے اعتبار سے اہل نقد کی تحسین و تنقید کا موضوع رہی ہے۔ موضوعاتی اعتبار سے جدید اردو نظم انسان کی ذات سے انسلاک رکھنے والی عکاسیاتی کیفیات کی امین اور غماز ہے۔ شعرا نے ان نظموں میں جہاں ذاتی اختصار کو اپنا موضوع بنایا وہاں معاشرتی مسائل کو تخلیقی ادب کے ذریعے بھی اپنی نظموں کا حصہ بنایا۔ بعض ادوار میں معاشرتی اور قانونی قدغن کی وجہ سے شعرا کے لیے براہ راست

میان مشکل تھا اس لیے انھوں نے اظہار کے لیے مختلف وسیلے اختیار کیے جن میں سے ایک انداز یہ تھا کہ عہد جدید کی بات کو اساطیر اور تصبیحات میں ملوث کر کے پیش کیا جائے۔ یوں شعرا نے اپنے بانی انصہیر کو بیان کرنے کے لیے مختلف زبانوں کی قدیم معاشرت کی اساطیری و تصبیحاتی شخصیات اور واقعات کو علامت بنا کر ان کے توسط سے عصری معاشرتی مسائل کو بیان کیا۔ اس طرح ایک طرف اردو نظم شعرا کے لیے کھل کر سانس لینے کا بہانہ بنی اور دوسری طرف آزادی اور کشادگی کی نوید کی صورت میں سامنے آئی۔ یوں اساطیری عہد اور جدید زمانے میں زمانی ابعاد کے باوجود اساطیری تصبیحات عصر حاضر کے مسائل کو بیان کرتے ہوئے عہد جدید کی نقیب اور ترجمان بن جاتی ہیں۔ سید حسن<sup>(۱)</sup> پاکستان میں قہذب کا ارتقا<sup>(۲)</sup> میں لکھتے ہیں:

”طبقاتی معاشرے کے مسائل مبالغہ آراء کی نل گاڑیوں کے زمانے سے لے کر آج تک کے

سہرناک دور تک ایک ہی نظری کی کڑیاں ہیں“<sup>(۳)</sup>

اساطیر ہمارے لیے اس لیے انتہی نہیں ہیں کیوں کہ سمجھن ہی سے ہم اساطیری انداز اور ناموں سے کہانیوں کی صورت میں واقف ہو چکے ہوتے ہیں۔ اساطیر کے بیان نے گہرائی صداقت کو جنم دیا لیکن خیال اسلوب اور لفظ کی سطح پر یہ تفصیلات مبہم اور جھجک قرار دی گئیں۔ حال آں کہ یہ تفصیلات انسان کے ظاہر و باطن کو عیاں کرتیں اور اس کی فکر اور وجود کا حوالہ بنتی ہیں۔

اساطیر اسطورہ کی جنم ہے اور اس سے مراد ایسی کہانیاں ہیں جو قدیم روایتوں کے سانچوں میں داخل مکی ہوں۔ غالباً یونانی قصوں سے یہ لفظ عربی میں آیا۔ خود عربی زبان میں بھی قصے کہانیوں کی بہتات رہی ہے اور خاص طور پر رسول پاک ﷺ کے زمانہ مقدس کے بعد حکایات آغاںی اور الف لیلوی قصے اس کے ثبوت کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔ حضرت ہوسٹ کے قصے کو قرآن پاک نے احسن القصص کہہ کر پیش کیا ہے۔ روایت اور حکایت تسلسل کے عمل میں ایک نہایت اہم اور موثر کردار ادا کرتی ہے۔ قرآن پاک میں بھی قصے اور کہانیوں کے حوالے اسی اثر و تاثر کے تحت آتے ہیں کہ وہ معلوم تھا کہ<sup>(۴)</sup>

جہاں تک تنبیح کا تعلق ہے تنبیح عربی زبان کا لفظ ہے اور یہ صوفی استعمال ہوتا ہے۔ تنبیح کے لغوی معنی اشارہ کرنا کے ہیں۔<sup>(۵)</sup>

لیکن اس کے اصطلاحی معانی کی اہل فن نے مختلف تفریبات کی ہیں۔ قاضی عبدالقدوس عربی لکھتے ہیں:

”تنبیح کے معنی ہیں کسی چیز کی طرف سرسری نگاہ ڈالنا لیکن علم بیان کی اصطلاح میں کسی مشہور

منکھ آیت یا حدیث، مثل یا کسی اصطلاح وغیرہ کی طرف کلام میں اشارہ کرنا تنبیح کہلاتا ہے۔

کلام کا مطلب سمجھنے کے لیے اس کا جاننا نہایت ضروری ہے۔<sup>(۶)</sup>

علم بیان و بدیع کی تمام صنعتیں شعر کے محاسن میں اضافے کا باعث بنتی ہیں اور تنبیح بھی صنعت ہے اور یہ علم بدیع کا ایک قاعدہ ہے۔ علم بدیع کے لغوی معنی انوکھے، اچھوٹے اور منفرد کے ہیں۔ اس کا انحصار درج ذیل امور پر ہے:

صنعتِ تنبیہ کا تعلق منابعِ معنوی سے ہے جس کے بنیادی معنی اشارہ کرنے کے ہیں۔ یہاں یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ ظلم البدیع اور ظلم البیان کے آپسی فطری میلان کی وجہ سے ان کے موضوعات ایک دوسرے میں اس طرح مل جل گئے ہیں جیسے ریتم کے تار جنہیں ایک دوسرے سے الگ کرنا ممکن نہیں۔ تنبیہ مصدر باب تکمیل سے ہے۔ مرقبہ تعریف جو ہمارے سامنے ہے اس کے مطابق نظم و نثر میں ایسا کوئی اشارہ کرنا جس سے کسی تاریخی واقعہ کی جانب دھیان جاتا ہو۔ قرآن یہ کہتے ہیں کہ تاریخی واقعہ کے علاوہ کوئی تاریخی کردار، اہم عمارت یا پھر کسی روایت کی موجودگی بھی تنبیہ کا جواز فراہم کرتی ہے۔ جیسا کہ نجم الغنی رام پوری لکھتے ہیں:

”شاعر اپنے کلام میں کسی مسئلہ مشہورہ یا کسی قصے یا مثل شائع یا اصطلاح نجوم و طیرہ، کسی ایسی بات کی طرف اشارہ کرے جس کے بغیر معلوم ہوئے اور بے کچے اس کلام کا مطلب اچھی طرح سمجھ میں نہ آئے۔“ (۵)

ہر بڑی زبان اپنی دوسری خوبیوں کے ساتھ ایک خوبی یہ بھی رکھتی ہے کہ وہ اپنے پھیلاؤ کو سمجھتی ہے اور اردو زبان کے پھیلاؤ کو سمجھنے میں تنبیہ اساسی اہمیت کی حامل ہے۔ تنبیہ کا دائرہ کار بہت وسیع ہے۔ اردو زبان و ادب کے حائر مطالعہ سے ہمیں معلوم ہوگا کہ ماضی سے لے کر آج تک لاتعداد ایسے قصے ہیں جنہیں تنبیہ میں ملفوف کر کے شعری صورت میں قاری تک پہنچایا گیا ہے۔ اس فنی حربے سے قصے کی طوالت محلِ علامت میں سمٹ آتی ہے مگر اس کے کرشمے کے لیے ضروری ہے کہ شاعر اور قاری نہ صرف تاریخی ظلم و آگہی رکھتے ہوں بل کہ ان کا مشاہدہ اور مطالعہ بھی وسیع و عمیق ہو۔

تنبیہات کے بنیادی ماخذ میں مذہب، تاریخِ معاشرے میں رونما ہونے والے قاتل و ذکر واقعات، سہائی روایات، معروف شخصیات کے خطابات و القابات اور قدیم و جدید کتب و طیرہ قاتل ذکر ہیں۔ تنبیہ کا ایک اور پس منظر اساطیری و داستانوی گچر سے ماخوذ ہے جو ہمیشہ سے ہمارے درمیان رہا ہے۔ قصے کہانیاں سننے اور سنانے کا عمل بھیجن ہی سے ہماری سماعتوں کا حصہ بن جاتا ہے۔ الفیلونی کہانیاں اگرچہ ہماری سرزمین میں تخلیق نہیں ہوئیں مگر ہمارے لیے اجنبی نہیں ہیں۔ یونانی اور ہندو وچالائی کہانیاں اگرچہ ہمارے فطنی ورثے میں رائج نہیں رہیں لیکن پھر بھی اسکندر، قلو طیرہ، رام سینا، راون، ارجمن و طیرہ ہمارے لیے اجنبی نہیں ہیں۔ ایران کے تہذیبی اٹائے سے بھی ہم صدیوں سے روشناس ہیں۔ کون ہے جو شیریں فرہاد اور جمشید کو نہیں جانتا۔ اسی طرح عربی تہذیب و ثقافت کے کردار اور اساطیر ہمارے لیے غیر نہیں بل کہ لپٹی وچھوٹی تو ہماری اپنی تہذیب کے رنگ میں دھل گئے ہیں۔

تہذیبوں کی بات ہو تو مصری تہذیب دنیا کی قدیم ترین تہذیب ہے۔ یہ تین ہزار سال تک دنیا کی توجہ کا مرکز رہی ہے۔ مصر دہائے نعل کا تہذیب ہے۔ مصری نبوی اپنے مشاہدے سے یہ جان گئے تھے کہ ایک ستارہ ہر سال مقررہ وقت پر طلوع آفتاب سے ذرا پہلے ٹھیک اسی دن افق پر نمودار ہوتا ہے جس دن سیلاب شروع ہوتا ہے چنانچہ انھوں نے سال کو ۵۶۳ دنوں میں تقسیم کیا اور جو پانچ دن بچے رہے انھیں جشن نو روز کے لیے مخصوص کر دیا۔ اس ستارے کو انھوں نے صہبت کی وجہی اذریس، دہائے نعل کے پانی کو اس کے مقتول شوہر اذریس کا لہو اور

سیلاب کو اذریس کے آنسو قرار دیا۔<sup>(۶)</sup>

جشن نو روز ہے بچے کو بچے  
نور سے شہر جگمگاتا ہے<sup>(۷)</sup>

قدیم مصر چھوٹی چھوٹی ریاستوں میں بنا ہوا تھا اور ہر ریاست کا علاحدہ سے سربراہ اور دیوی دیوتا ہوتے۔ یہی دیوتا فرامین مصر کے نام سے حکومت کرتے اور انہی فرامین کے مقابلہ اہرام کی شکل میں تعمیر کیے گئے۔

کتنے فرعون و خدایان و طرہوں ہوں گے  
کھو گئے ظلمتِ ایام کی پہنائیوں میں مصر<sup>(۸)</sup>

دنیا میں رائج اساطیر کا تعلق مختلف اقوام اور ان کی تہذیبوں سے ہے۔ ان میں تہذیب کے ساتھ ساتھ مذہبی عقائد بھی شامل کیجئے۔ جہاں چہ یہ اساطیر مذہبی اعتقادات سے متعلق معلومات کا ذخیرہ بھی اپنے اندر رکھتی ہیں۔ ابتدا میں یہ اساطیری سرمایہ سید و سید عقل ہوتا رہا تاہم بہت بعد میں اس ذخیرے نے تحریری صورت میں تہذیبی، ثقافتی اور مذہبی ورثے کی حیثیت اختیار کر لی۔ نئی زمانہ یہ دیو بالائی قصے یا اساطیر دنیا کی مختلف زبانوں کے کھائی کی اور لوگ دونوں قسم کے ادب کا نہایت وسیع حصہ ہیں۔

یونان چھوٹے بڑے جزائر پر مشتمل قدیم خطہ ہے۔ یونانی تہذیب 'دیو بالائی ادوار' اور قدیم تاریخ چار حصوں میں منقسم ہے۔ پہلا دور لیر داخ اور تاریکی میں ڈوبا ہوا ہے۔ اسے مائی سی نہیں کہتے ہیں۔ دوسرا دور ہامیری دور کہلاتا ہے۔ جب کہ تیسرا دور یونانی ریاستوں، ایمپرائوں اور رومیوں کے ساتھ چھٹش کا دور ہے۔<sup>(۹)</sup> اس عہد میں "ہیلینز" کی سب سے بڑی جنگ ہوئی۔ یونانی خود کو ہیلین نامی قبیلے کی اولاد قرار دیتے ہیں۔ چوتھا دور ۳۲۳ ق م سے دوسری صدی عیسوی تک کے زمانے پر محیط ہے۔ اس دور میں یونانی تہذیب کا مرکز اسکندریہ تھا۔ واضح رہے کہ یونانی دیو بالائی اور اساطیری داستانوں کا تاریخ سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ یونانیوں کی ذاتی اختراعات کا نتیجہ ہیں۔ ان یونانی دیوی دیوتاؤں نے کب جنم لیا، اس کے بارے میں کوئی بات حتمی طور پر نہیں کہی جاسکتی تاہم ایک لحاظ اندازے کے مطابق یونانی دیوتاؤں کے ترویج کا زمانہ ۱۰۰۰ ق م سے ۵۰۰ ق م تک ہے۔ یہ دیوتا عظیم دیو ویکل اور نہایت طاقتور تھے۔

مکتوف ہر تجھ کو کہتا ہے زمانہ  
کیونچہ کہیں ایمیں کہیں تھوہ دوراں  
ناؤک نے ترے صید نہ چھوڑا کوئی ظالم  
دش بھی پریشان ہے اڈنہں بھی پریشان<sup>(۱۰)</sup>

پودی تھیں کوہ کا کیشیا پر زنجیر سے باندھا گیا تھا اور گرسد عقاب اسے نوچتے تھے۔ وہ غلوں و اینار کا منظر تھا اور انسانی ہمدردی کی بنا پر یہ سزا بھگت رہا تھا۔ شاعر بھی اس کردار کے ذریعے ثابت یہ کرنا چاہتا ہے کہ حق کوئی انسان کی بنیادی صفت ہے اور اسے اختیار کرنا اس کے لیے لازم ہے خواہ اس کے لیے اسے اپنی جان کا نذرانہ ہی کیوں



نہ پیش کرنا پڑے۔

مجھے سب خبر ہے

مرا کچھ نہیں ہے

یہ کہسا میرے

نہ میدان میرا

فقط نیم روشن پہاڑی ہے میری

ازل سے میں اس برج کا کیشیا کا

پردی تھمیس ہوں

پاپ زنجیر (۱۱)

پردی تھمیس اور اپنی ہی تھمیس دو بھائی تھے۔ ازل الذکر محل و شعور اور دانائی میں یکسا تھا جب کہ ثانی الذکر کو رائے عقل اور نا کچھ تھا۔ پردی تھمیس نے زمین سے مٹی اٹھا کر دیوتاؤں کی شکل کا ڈھانچہ تیار کر دیا اور اپنی ہی تھمیس نے ضروریات زندگی مہیا کرنے کا فریضہ اپنے سر لیا اور تمام اختیارات جانوروں کو دے دیے۔ پردی تھمیس نے نقصان کا ازالہ کرنے کے لیے آسمان سے آگ لا کر انسان کو دے دی اور نسل انسانی اسی پنڈورا اور سنہری انسان سے چلی۔ پنڈورا دنیا میں آلام و افکار، بیماریاں، جائیں اور فتنہ فساد لے کر آئی مگر وہ سب صندوق میں بند تھا لیکن پنڈورا نے اپنی حماقت سے اسے کھول دیا۔

سلطنت روما تاریخ کی عظیم والشان سلطنت جو بہت بڑے رقبے پر پھیلی تھی مگر موجودہ مہد میں اطالیہ کے مرکز میں واقع روم کے شہر تک محدود ہے جو عیسائیت کا مرکز ہے۔ روم سات پہاڑوں کا شہر تھا جہاں مختلف قومیں آباد تھیں۔ درحقیقت ان کا اصل مسکن اطالیہ تھا جس کے دو حصے تھے۔ رومیوں نے محلات، تھیمز، معبد اور بہت سی بارہ دریاں بنوائیں۔ ان عمارات میں محراب اور ستون بنیادی حیثیت رکھتے تھے اور رومی فن تعمیر کی پہچان بن چکے تھے۔ علاوہ ازیں رومی جگہ جگہ ایسے ستون تعمیر کرتے تھے جن پر کسی نہ کسی دیوی دیوتا کا مجسمہ ہوتا تھا۔ اس ریاست کا اپنا دیو بالائی تصور تھا۔ دراصل اہل روما کے خیال میں لوہوس پہاڑ کے دیو بالائی کردار فرسودہ ہو چکے تھے۔ لہذا انھیں جدید آب و تاب کی ضرورت تھی۔ رومیوں کے دیوی دیوتا کچھ اس طرح سے تھے: جوہنر، جونو، پلٹو، وچا، سیرس، ٹیانا، وٹس، نیچون، وگن، ہرکولیس، مرکری، کیو پڈ، زہرہ، مارز، اپولو وغیرہ۔

اپولو ساز، سنگیت اور شعر کا دیوتا ہے۔ اس کے پاس آدنی طاقتیں اور علاج کی کرامات موجود ہیں۔ رومی اساطیر میں اپولو عظیم دیوتا ہے۔

زہرہ کے حسین جسم، اپولو کے حسین طوابع

ہم روم کے نیچے تری تھذیب کریں گے

فرانس (۱۲)

اردو شاعری میں یونانی اور رومی دلی ملائی عناصر بہت کم دکھائی دیتے ہیں البتہ یونانی فلسفیوں جیسے ابقراط ' افلاطون اور ارسطو کا ذکر اکثر دیکھنے میں آتا ہے:

حرف حق کی کوئی تابندہ دلیل  
تازہ تر سقراط کے ہونٹوں کا نعل

مہراج فلس (۱۳)

عرب تہذیب بھی قدامت رکھتی ہے۔ اسلام سے قبل دور جاہلیت میں عرب 'سنگ اسود' کو بھی پوجتے تھے۔ یہ بھی ہوتا تھا کہ عرب اگر تجارت کے سلسلے میں مکہ سے باہر جاتے تو "ستو" اور "جو" کے بت بنا کر لے جاتے۔ راستے میں ان کی پوجا کرتے اور بھوک لگتی تو توڑ کے کھا جاتے۔ دیوتاؤں کی کثرت کے ساتھ ایسے کردار بھی تھے جو اپنے معیروں اور کارناموں اور فطری نیکی کے باعث ملیح کی حیثیت اختیار کر گئے تھے جیسے سند باد جہازی، حاتم طائی، عمرو عیار، علی بابا، اللہ دین اور امیر حمزہ۔ یہ کردار باترتیب اسفار، سخاوت، جلال کی اور بہادری جیسی صفات کی وجہ سے بچکانے جاتے ہیں۔

وہ آقا کہ جس کی سخاوت نے سب کے دلوں اور دماغوں سے  
حاتم کے مفروضہ قصبے بھلائے

غیر مقدم (۱۴)

سرزمین عرب سے لگتی بھٹوں کی صورت میں محبت کی داستان کے لازوال کردار بھی وابستہ ہیں جن کی محبت کے قصے شہر اور صحرائے نجد میں گونجتے رہے۔

حسن ہے سارا جہاں ذوق تماشا کی قسم  
دلف لیلیٰ کی قسم عارض سلسلی کی قسم

حسن (۱۵)

عربی ادبیات میں سعدی اور سہیلی جیسے فرضی محبوباؤں کے کردار بھی تمبیحاتی حیثیت رکھتے ہیں۔  
فارس و ایران کا مشہور علاقہ ہے جس کی جدولت لوگ مدت تک ایران کو فارس کہتے رہے۔ پارسی یا پھوی اسی علاقے کے رہنے والے ہیں جو زرتشت مذہب کو ماننے والے "آتش پرست" ہیں۔ زرتشت نے ۳۰ برس کی عمر میں نبوت کا دعویٰ کیا۔ زرتشت کا عقیدہ تھا کہ آگ پاک اور نورانہ دی اور سورج سے وابستہ ہے۔ ان کی مذہبی کتابیں ژند، پانژند اور لوستا ہیں۔ انھیں کتابوں میں یزدان اور اہرمین کا ذکر ملتا ہے۔

شکر ہے زندگانی اہرمین و یزدان نہیں

فطرت اور حمد نو کا انسان (۱۶)

ان م راشد کے ہاں ایرانی اساطیر کا گہرا ادھار ملتا ہے۔ جذب روایت، اساطیری فضا بندی، کتابیاتی اسلوب اور علامتی طرز احساس نے راشد کی شعری بحالیاات کے رنگ و رخ کو متعین کیا۔ ڈاکٹر آداب احمد اپنے مضمون "شاعروں کا

شاعر راشد" میں لکھتے ہیں:

"اس لحاظ سے دیکھا جائے تو جدید شاعری میں راشد کی نظمیں اپنی مثال آپ ہیں۔ راشد شاعر نہیں فنکاروں کا جبرم ساز ہے۔ وہ نظمیں نہیں کہتا سارے میں ڈھلے ہوئے مجھے چار کرتا ہے۔" (۷۸)

ایران میں بادشاہت کا آغاز آٹھویں صدی قبل مسیح میں ہوا۔ ایرانی اساطیر میں ان کے بادشاہوں کے نام بھی شامل ہیں۔ ان بادشاہان میں سے جمشید کا ذکر اردو نظم میں متعدد بار آیا ہے۔ تخت اور جام جمشید اسی سے منسوب اساطیر ہیں۔

یہیں حیات نے تقدیر کا صنم توڑا

یہیں فقیر کے کاسہ نے جام جم توڑا

سرخ جنت (۷۹)

فرہادی کے "شاہ نامہ" کو ایرانی اساطیر کا بنیادی ماخذ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس میں جن بادشاہوں کا تذکرہ ہے جیسے کیانی خاندان، ساسانی خاندان، شہاک، فریدون، منوچہر، بہرام، وراگکشپ، اروشیر، یہ سب افسانوی اور داستانوی کردار ہیں۔ ساسانی خاندان کا بادشاہ خسرو بدیع بھی اساطیری اہمیت کا حامل ہے جس کے ساتھ شیریں اور فرہادی لازوال محبت کی داستان وابستہ ہے۔

قیسہ فرہاد نے شیریں پرستی چھوڑ دی

خامہ ارڈنگ، ہر خسرو کی چوب در جا

شہر آشوب (۸۰)

ان اساطیر کے علاوہ ایران کی سرزمین سے جمل پر یوں، آب حیات، ہری زادوں، ابر نیساں، سی مرغ، کوہ قاف اور پریاں، ابلی فرہاد، شیریں فرہاد، عذرا واقع اور عفتاشی تہذیبی عناصر کے قصبے بھی وابستہ ہیں۔ اردو شاعری میں ایرانی اساطیر کا بہت سا اثر اذ محفوظ ہے۔

ہندوستان پر عظیم کا مشہور خطہ ہے۔ اس خطے کی تہذیب مصر، بابل اور خیمیا کی طرح بہت قدیم ہے۔ اس علاقے میں سندھی، بنگالی، نیپالی، بھوٹانی، ہندوستانی، پہاڑی اور بلوچی تہذیبیں موجود ہیں۔ اس معاشرتی تنوع کے ساتھ ساتھ ہندوستان کی بنیادی پہچان ہندومت ہے۔ یہ دنیا کا تیسرا بڑا ملک ہے۔ ہندومت کی بنیاد جن چیزوں پر رکھی گئی ان میں دیہ اور پران سرفہرست ہیں۔ یہ دیہ دیوتاؤں اور ریشمون میں نے ترویج دیے اور ان کی تعداد چار ہے۔ رگ دیہ، یجور دیہ، سام دیہ اور اتر دیہ۔ (۸۱) یہ دنیا کی قدیم ترین تصنیف ہے جو مسکرت میں لکھی گئی اور ہندو تصنیفات کے مطابق اسے دیوتاؤں نے خود ترویج دیا۔ اس کی منظم مناجاتوں میں دیوتاؤں (آگنی، اندر، سور یہ) کی پرستش اور گمریلو امور سے متعلق ہدایات درج ہیں۔

ہندوستان میں دیوی دیوتاؤں کی کل تعداد ایک روایت کے مطابق چوبیس کرڈ ہے۔ جب کہ دوسری روایت

ان کی تعداد تینتیس کروڑ بتاتی ہے۔ اس قدیم تصور میں شامل دیوی دیوتاؤں کی تعداد مختلف زمانوں میں بدلتی رہی تاہم کچھ بنیادی اور مرکزی حیثیت کے دیوی دیوتا ہمیشہ سے ہندو دیو مالا کا حصہ رہے اور انہی کا ذکر اردو نظم میں ملتا ہے جیسے برہما، وشنو، جو، سوسن، کاشمی، پاربتی، شکر، اس کے علاوہ مرکزی اہمیت کے حامل چند قصے بھی ملتے ہیں جیسے رام سیتا۔ رام ایو دھیا کے راجا کا بیٹا تھا اور سیتا کے ساتھ چودہ سال کا بن ہاس کاٹا اور رادوان کے ساتھ جنگ میں فتح یاب ہوا۔

ایک کاٹا رام نے سیتا کے ساتھ

دوسرا بن ہاس میرے نام پر

چاندنی کی چٹان (n)

ہندو دیو مالا کا ایک اور اہم کردار کرشن ہے جو کہ اردو شاعری میں اپنے متعدد ناموں سے ملتا ہے۔ اسی سے ”مہا بھارت“ کی جنگ منسوب ہے اور رادھا، ارجن، درد پدی، پاٹو جیسے کردار منسلک ہیں۔ اردو شعرا اور خصوصاً میراجی کے ہاں یہ کردار خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ اردو شاعری میں ہندو اساطیر اور دیو مالا کی کہانیوں کو سب سے زیادہ میراجی ہی نے برتا ہے۔ ڈاکٹر شاہن مفتی اس کی ایک سے زیادہ توجیحات کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

”Mother Fixation کے باعث دھرتی کو عورت اور عورت کو دھرتی سمجھنے کا رواج بھی

میراجی کے ہاں موجود ہے۔ ہندی دیو مالا کا حراج مادری ہے۔ خصوصاً کرشن اور رادھا کے

قصے میں یہ یک وقت رادھا محبوب بھی ہے اور ماں کی ممتا بھی رکھتی ہے۔ بسا اوقات میراجی اسی

مادری محبت کے باعث اپنی محبوباؤں کو دیوی بھی سمجھتے ہیں“ (۳۳)

”یہ چندا کرشن \_\_\_\_\_ سدرے ہیں جہرمت برہما کی سکھوں کا

اور زہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے؟

کیا رادھا کی مسند پر تاج بھاری کے من بھائے کی؟“

نہجول (۳۴)

وزیر آغا اپنی کتاب ”نظم جدید کی کروٹیں“ میں لکھتے ہیں:

”اردو نظم کے اس پیش منظر میں میراجی کی تصویر دھرتی پوجا کی ایک انوکھی مثال پیش کرتی ہیں

فل کہ یہ کہنا شاید زیادہ صحیح ہو گا کہ اردو نظم میں میراجی وہ پہلا شاعر ہے جس نے محض دیگی طور

پر نئی رسوم، عقائد اور مظاہر سے وابستگی کا اظہار نہیں کیا اور نہ مغربی تہذیب سے رد عمل کے طور

پر اپنے وطن کے گمن گائے ہیں بل کہ جس کی روح دھرتی ماما کی روح سے ہم آہنگ اور جس کا

سوچنے اور محسوس کرنے کا انداز قدیم نئی روایات، تاریخ اور دیو مالا سے ملتا ہے۔ دوسرے

نظموں میں میراجی نے ایک ہنگامت، اور ملیش یا جان ہار بھاری کی طرح اپنی دھرتی کی پوجا کی

ہے محض دیگی طور پر وطن دوستی کی تحریک کا ساتھ نہیں دیا۔ بلکہ وہ ہے کہ اس کی تصویر کی روح،

فضا اور مزاج، مرزین وطن کی روح، فضا اور مزاج سے پوری طرح آہنگ ہے۔ اور اس خاص میدان میں اسے کسی حریف کا سامنا نہیں۔“ (۳۳)

مجموعی طور پر ہم دیکھتے ہیں کہ ادب میں ان اساطیر کا استعمال دراصل اپنی ہی اصل کی کھوج ہے۔ اساطیر کا مطالعہ اپنی حلاش ہی کا سفر ہے اور معانی کی نئی دنیاؤں کی دریافت ہے۔ بیسویں صدی نے انسان کو جس قدر بے توقیر کیا ہے، اسی قدر اس نے طامات و تلبیحات اور اساطیر سے نانا جوڑا ہے۔ ان اساطیر کو کبھی علم بشریات اور کبھی علم نفسیات کے حوالے سے پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے اور کبھی اسے تاریخ کے اوراق اور کبھی تہذیبی حوالوں میں حلاش کیا گیا ہے۔ کبھی ان اساطیر کو داستانوں، انسانوں اور شاعری کا حصہ بنا کر ان کی حد سے لایوں نے بہت کچھ کہنا چاہا ہے۔ اس اعتراف کے بعد وی جیٹا، اساطیری کہانوں، قدیم رسومات اور طامات نے انسانوں کو اپنی طرف کھینچا اور یوں حکمت و دانش کے بہت سے پہلو دریافت کیے گئے۔ علاوہ انہی عصر حاضر کی تمدنی صورت حال میں جدید اردو نظم کا اساطیری و تلبیحاتی مطالعہ نظم کی تقسیم میں حمد و معادن ثابت ہونے کے علاوہ نئے مباحث کو بھی جنم دیتا ہے۔

## حواشی

- ۱ سید حسن، پاکستان میں سہذیب کا ارتقاء، کراچی: دانیال، ۱۹۹۸ء، ص ۴
- ۲ نواز احمد علوی، ڈاکٹر، کلاسیکی اردو شاعری۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۹ء، ص ۱۲
- ۳ نور المصطفیٰ۔ جلد دوم۔ مولوی نور الحسن خیر
- ۴ عبدالقدوس عرفی، ڈپٹی، قاضی۔ اردو تلمیحات و اصطلاحات۔ لاہور۔ مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۱ء، ص ۳۱
- ۵ نجم الحسنی، رام پوری، مولوی سید، بحر الفصاحت۔ جلد ششم و نظم۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۷ء، ص ۱۱۳
- ۶ سید حسن۔ ماضی کے مزار۔ کراچی: مکتبہ دانیال، ۱۹۸۷ء، ص ۶۳
- ۷ اختر الامین، کلیات اختر الامین، مرتب: سلطانہ ایمان، پیدار بخت۔ کراچی: آج کی کتابیں، ۲۰۰۲ء، ص ۶۲
- ۸ جعفر طاہر، ہفت کشور، کراچی: پاکستان رانڈر گلڈ، ۱۹۶۲ء، ص ۵۶
- ۹ آزدہ چودھری۔ دیومالا کی جہان۔ لاہور: عظیم اکیڈمی، ۱۹۸۹ء، ص ۵۱
- ۱۰ عبدالعزیز خالد۔ کثکف موج۔ کراچی، دوآب کوآپریٹو پبلشرز، ۱۹۶۳ء، ص ۱۰۲
- ۱۱ عرش صدیقی۔ دیدہ و معقوب۔ لاہور: جدید شریں، ۱۹۶۶ء، ص ۷۲
- ۱۲ مصطفیٰ زیدی۔ کلیات مصطفیٰ زیدی۔ لاہور: احمد علی پبلشرز، ۱۹۹۸ء، ص ۵۳
- ۱۳ مزین حامد مدنی۔ انتخاب عزیز حامد مدنی۔ اسلام آباد: انجمن پبلشنگ، ۲۰۰۳ء، ص ۶۲
- ۱۴ احمد فرات۔ شہر سخن آراستہ ہے۔ اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۴۸
- ۱۵ ماہر القادری۔ کلیات ماہر۔ مرتب ڈاکٹر عبدالغنی فاروقی۔ لاہور: انجمن پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء، ص ۹۰

- ۱۶ ان م راشد۔ کلیات راشد۔ لاہور: لاہور پبلشرز، ۱۹۸۸ء، ص ۹۲
- ۱۷ جمیل چاکی، ڈاکٹر۔ مرتب: م راشد۔ ایک مطالعہ۔ کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء، ص ۳۰۱
- ۱۸ کیفی اعلیٰ۔ سرمایہ۔ نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء، ص ۸۰۱
- ۱۹ ظہیر کاٹھیری۔ کلیات ظہیر۔ عشق و انقلاب۔ لاہور: ائمہ پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء، ص ۹۵۲
- ۲۰ ذوالفقار ارشد گیانی۔ تاریخ کا سفر۔ لاہور: علم دوست پبلشرز، ۲۰۰۳ء، ص ۲۳۱
- ۲۱ ناصر شہزاد۔ بین پاس۔ لاہور: ائمہ پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء، ص ۱۴۱
- ۲۲ شاہین مفتی، ڈاکٹر۔ جدید اردو نظم میں وجودیت۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ص
- ۲۳ میراجی۔ کلیات میراجی۔ مرتب ڈاکٹر جمیل چاکی۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۸۵
- ۲۴ وزیر آغا۔ نظم جدید کی کروٹیں۔ لاہور: انوائی و تیا، سید محمد، ص



## حافظ محمود شیرانی بہ حیثیت شاعر

ڈاکٹر فیض رسول انصاری

### Abstract:

Although Hafiz Mahmood Sherani's contribution in poetry is very short in quantity but bigger in value. His poetry is full of imagination, poetic values, craftsmanship and a valueable addition in Urdu poetry. However, the significance of his poetry has been increased by the fact that his poetry, which he did before going to London, has brought an element of romance in the poetry of Akhtar Sherani. After coming back from London, he did a poetry which depicts sentiments of nationalism along with the shade of ancient teachers.

جب ۱۸۸۷ء میں ریاست ٹونک کا قیام عمل میں آیا تو ارباب علم و فن نے راجستھان کے رنگزاروں کو اردو ادب اور علم و حکمت کا ایک سرسبز و شاداب خطہ بنا دیا۔ اسی سرزمین میں جب ۱۵ اکتوبر ۱۸۸۰ء کو حافظ محمود خاں شیرانی پیدا ہوئے تو اُس وقت ”پہل خیر آبادی، مظفر خیر آبادی، اسد لکھنوی اور ظہیر دہلوی جیسے سنواراں کمال کی شعری نو آئیوں سے یہاں کی فضا معمور تھی۔“ (۱) گھر چلے ماحول مذہبی تھا اس لیے سب سے پہلے قرآن پاک حفظ کیا، پھر اردو، فارسی کی مرتبہ کتب کی طرف راغب ہوئے، ساتھ ساتھ شکار، شہ سواری اور فٹ بال پہ گری میں بھی مہارت حاصل کی۔ مزید تعلیم کے لیے ٹونک سے لاہور تشریف لائے جہاں ”اورینٹل کالج لاہور“ سے فنی فاضل کا امتحان نمایاں حیثیت میں پاس کیا۔ ۲۳ برس کی عمر (۱۹۰۳ء) میں اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لیے انگلستان روانہ ہوئے، جہاں خوش قسمتی سے علامہ اقبال، ہیر سنز آصف علی، سر عبد القدور، عبد اللہ الماسون، سر ودی اور ہیر ستر شیخ عبد المعز جیسے مشاہیر شعر و ادب کی صحبت بھرس آئی۔ ۱۹۱۳ء میں واپس ہندوستان آ گئے۔ ۱۹۲۱ء تک ٹونک ہی میں علمی و ادبی مشاغل میں مصروف رہے۔ اس عرصے میں ٹونک میں مدام کا پہلا احتجاجی ہنگامہ رونما ہوا تو حافظ شیرانی مع اہل و عیال بارداڑ اور بھوپال سے ہوتے ہوئے لاہور چلے آئے۔ کچھ عرصہ اسلامیہ کالج لاہور سے وابستہ رہنے کے بعد ”اورینٹل کالج

لاہور" میں پروفیسر بنا دیے گئے۔ ۱۹۳۰ء میں ملازمت سے سبک دہشتی کے بعد دوبارہ ٹوٹک چلے گئے اور شہر سے تین میل کے فاصلے پر بناس ندی (نگراج گھاٹ) کے کنارے قطعہ زمین خریدی۔ یہاں انھوں نے شہر کے ہنگاموں سے دور ادنیٰ بہت ہی بھالی اور بیکیں ۱۵ فروری ۱۹۳۶ء کو راقی ملک عدم ہوئے۔

شیرانی مرحوم کی علمی و تاریخی، تحقیقی و تنقیدی اور ادبی و شعری خدمات کا اعتراف نہ صرف ان کے ہم عصروں بل کہ پورے برہمن نے کیا ہے۔ وہ ایک بلند پایہ عالم، مدرس، محقق، نقاد، مؤرخ، ماہر آثار و حقیقات، عروضی، صاحب طرز مصنف اور صاحب فکر و نظر دانش ور ہونے کے ساتھ ساتھ علم سکے شایع، علم الخد، کتبہ شایع، روشنائی، نقش و نگار، قدیم کاغذ، فرمان خوانی، آرکائیو اور خطوط شایع میں بھی ان کی وسعت نظر حیران کن تھی۔ ڈاکٹر سید عبد اللہ نے بجا فرمایا ہے کہ "علمی لحاظ سے علامہ شیرانی مختلف المیثیات بزرگ تھے اور کچھ یہ ہے کہ وہ ہر حیثیت سے یگانہ روزگار تھے۔" (۲)

یہ حقیقت شک و شبہ سے بالا ہے کہ اردو ادب کا قاری جب حافظ محمود شیرانی کا نام سنتا ہے تو موصوف کی شخصیت فوراً بحیثیت محقق و نقاد سامنے آتی ہے۔ غالباً اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ اس حوالے سے ان پر بہت کچھ لکھا گیا لیکن ان کی کثیر المیہات شخصیت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ علامہ شیرانی جتنے اچھے محقق تھے، اتنے ہی اچھے شاعر بھی تھے۔ نقادان فن نے ان کی دیگر علمی و ادبی خدمات کو تو بہت سراہا لیکن ان کی ذات کے شاعرانہ پہلو پر زیادہ توجہ نہ دے پائے اور اپنی تحریروں میں شاعری کے ضمن میں محض چند اشاروں پر ہی اکتفا کیا۔ ذہن نظر غریب میں حافظ شیرانی کے اسی حلقے کو شے کو اچا کر کرنے کی کاوش کی گئی ہے۔ کلام حافظ شیرانی کے مطالعہ سے جو حقائق سامنے آئے ہیں ان سے پتا چلتا ہے کہ حافظ شیرانی ایک منفرد لہجے کے بڑے منفرد شاعر بھی تھے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی لکھتے ہیں کہ:

"لڑکپن ہی سے شعر گوئی کی طرف طبیعت راغب ہوئی، اس کی تفصیل سے واقف ہوا آج ہمارے لیے قریب قریب ناممکن ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ جب وہ بیس برس کے نو جوان تھے اور "اورینٹل کالج لاہور" میں ذہن تعلیم لے رہے تھے اور سے ماہنامہ "سخن" کا اجرا ہوا۔ شیرانی صاحب کی کاوش ہائے طبع اس پر ہے میں شائع ہونے لگیں۔" (۳)

اس کے بعد وہ کاہے بگاہے شعر گوئی سے ذوق کی تسکین کرتے رہے۔ یہ سلسلہ ان کی وفات تک جاری رہا لیکن ان کی طبیعت کا اصل رجحان تحقیق و تنقید کی جانب تھا، اس لیے شاعری پر بہت کم توجہ دی۔ بد قول ڈاکٹر سید عبد اللہ "نو جوانی میں شاعری بھی کی مگر بعد میں اپنا یہ ورثہ اپنے نامور فرزند اختر شیرانی کو سونپ دیا اور خود تحقیق کی ولایت سنبھال لی۔" (۴) اور شیخ عبد الحمید کا کہنا یہ ہے کہ "اگر مرحوم اتفاق سے اس میدان کی طرف نکل جاتے تو یقیناً شعراے اردو کی پیکلی صف میں ممتاز کرسی پر رونق افروز ہوتے۔" (۵)

حافظ شیرانی نے دیوان یا کلیات کی صورت میں کوئی ہا کاغذ شعری سرمایہ نہیں چھوڑا، البتہ ان کی نظمیں اور غزلیں مختلف ادبی پرچوں مثلاً سخن، خیالستان، انتخاب لاہور، دیوان، آج کل (دہلی) اور اورینٹل کالج لاہور میں



شائع ہوتی رہیں جنہیں ان کے نامور فرزند اختر شیرانی کے بیٹے ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی نے بڑی عرق ریزی سے جمع کیا۔ اس ذخیرے میں حافظ شیرانی کا مطبوعہ ہی نہیں بلکہ غیر مطبوعہ کلام جو ان کے نہانے پوشیدہ کاغذات اور بیاض سے ملا، بھی شامل ہے۔ ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی نے اس ادبی ورثے کو ”مقالات حافظ محمود شیرانی“ ”جلد دہم“ میں ”حصہ دوم: منظومات“ کے نام سے کتابی شکل دے کر حافظ محمود شیرانی کی شعری جہت سے حصار دیا ہے۔ اس معروف تصنیف کو زچہ طبع سے آراستہ کرنے کا اعزاز ”مجلس ترقی ادب لاہور (۲۰۰۷ء)“ کو حاصل ہے۔ حافظ محمود شیرانی کی شاعری پر مباحثہ کے لیے ہمارا ماخذ و مصاد بھی یہی ”جلد دہم“ (ص ۷۳۳-۷۰۷) ہے۔

حافظ شیرانی کا دستِ باب شدہ شعری ورثہ اردو اور فارسی میں ہے۔ فارسی زبان و ادب میں انہیں یدِ طولیٰ حاصل تھا، لہذا فارسی میں ملنے والی تقصیریں اور غزلیں اپنے معیار کے اعتبار سے اپنی وارفتگی مقام کی حامل ہیں۔ ہمارے پیش نظر صرف حافظ محمود شیرانی کا اردو کلام ہے اس لیے ان کی اردو شاعری کا ذیل کی سطور میں مختصر جائزہ پیش کرتے ہیں۔

ماہنامہ ”منحزن“ جنوری ۱۹۰۵ء کے شمارے میں شائع ہونے والی نظم ”خلستان“ جسے ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی نے مکمل نظم قرار دیا ہے اس کے باوجود جدید اتحاد کی حامل ہے۔ اس نظم کے گیارہ بند ہیں اور خمس بیت میں لکھی گئی ہے۔ یہ نظم سرزمینِ عرب کے ریگستان میں کھڑے گجور کے ایک سرسبز قہار و درخت کی اہمیت کو اجاگر کرتی ہے۔ ریگستانوں میں سڑ کر کے کئے اور مدینے پہنچنے والے مسافر اسی درخت کی چھاؤں میں سستاتے ہیں۔ گجور کا یہ درخت لائق و دق صحرا کے مسافروں کے لیے ایک ٹھنڈی پناہ گاہ ہے۔ بظاہر یہ نظم جلتے جلتے صحرائیں الہ آباد گجور کے درخت اور خلستان کی افادیت کی کہانی ہے مگر اس کے ہلوں میں آخر کار غور کیا جائے تو مظہر نامہ بکرم مختلف نظر آتا ہے۔ نظم میں علامتوں کی برت بڑی عمدہ اور وسیع تر ہے۔ خلستان اور گجور کا درخت علامت ہیں، امن و آشتی، اسلام کے لازوال پیغام اور اس فلسفہ و فکر کی جس کا سوتا کئے اور مدینے کی مقدس سرزمین سے پھوٹا۔ خلستان کا آجنگ مولا نا حالی کے فکری و فنی تسلسل کی ایک کڑی ہے۔ اس میں مقصدیت، قومی اصلاح اور دولتِ اسلام کے متعدد پہلو نظر آتے ہیں۔ رواں بحر کی اس نظم میں ”مردِ انجینی“ مسافروں کے لیے ”سرخ رنگ ٹیمہ“ آگ برساتے سورج کی تابش میں جلتے مسافروں کے لیے ”قافلہ پرستش و شیرازہ“ عازمینِ حج کے لیے ”گنبد“ نبی کریم حضرت محمد ﷺ کے روضہ اطہر کے لیے اور ”غرضِ فنا چمکتے بکیرہ“ کے الفاظ اسلام کے پُر امن اور سلامتی کے فلسفہ و فکر کے علم داروں کے لیے بطور علامت استعمال ہوئے ہیں۔ یوں پوری کی پوری نظم شاعر کے پختہ شعری شعور اور عاقلانہ شعر سے آراستہ و جہراست ہے۔ اس نظم کا پہلا بند ملاحظہ ہو:

صحراے لقا و دق میں ہے اک درختِ خرما      فرشِ زمین پہ جس نے ڈالا ہے اپنا سایا  
جو سبز باں رہا ہے اکثر مسافروں کا      بیٹھا ہے اس کے نیچے اک مردِ انجینی سا  
جو اپنا لمن دل کش جنگل کو ہے سنا      جیسا ہے اس کے نیچے اک مردِ انجینی سا

حافظ شیرانی، مشاہیر اسلام کے عظیم کارناموں کے گرویدہ اور اسلام کا علم بلند کرنے والے سرفردوں کے چہ

دل سے عقیدت مند تھے۔ یہ طرز فکر ان کی شاعری میں بھی غالب نظر آتا ہے۔ اس کی زندہ و جاوید مثال ان کی مشہور شاہ کار نظم ”ٹیپو سلطان“ ہے جو ”مخزون“ کے شمارہ جنوری ۱۹۵۵ء، ”خیالستان“ کے شمارہ مئی ۱۹۳۸ء اور ”فتوح“ کے شمارہ جنوری ۱۹۶۳ء میں شائع ہوئی۔ مسدس ترکیب بند میں لکھی گئی اس نظم میں انھیں (۶۹) بند ہیں۔ پہلے تین بندوں میں شیرانی نے ایک ”سیاح“ کو مرکز و محور بنایا ہے جو دنیا کے مختلف ممالک کی سیر کو لگتا ہے۔ حقیقت میں یہ ”سیاح“ علامت ہے ان مسلمانوں کی جو ریگ دار عرب سے آئے اور دوسری توحید پسیلانے کے لیے دور دراز کے مختلف علاقوں میں پہنچے۔ عجم از وی پھیلائے میں ان فرزند ان اسلام نے جن ٹھکان راستوں پر سفر کیا، نظم کے آغاز میں انہی حالات کا ذکر ہے۔ نظم کے چوتھے بند میں شاعر ”سیاح“ کو بطل حریت، شیر جیسو اور ہیدر مظفر سکھران ٹیپو سلطان (۱۷۵۰ء۔ ۱۷۹۹ء) کی طرف متوجہ کرتا ہے اور بڑے درد لکھ میں اپنی آراء سے نوازتا ہے۔ بند چاہتا آٹھ میں شاعر نے اپنے ہیرو کی سیرت و کردار پر حیثیت ایک محب وطن سپاہی کے کارناموں اور اس کی شہادت پر طراخ تحسین پیش کیا ہے۔ سلطان کی بہادری کا ذکر کرتے ہوئے شیرانی کا کہنا ہے کہ وہ ایک ایسا بہادر اور طر مسلمان تھا جس کے ذوق حریت اور جذبہ حب الوطنی سے انگریز قوم خائف تھی۔ اس کی کٹوار کی کاٹ، ان کے ذہنوں پر نقش تھی۔ جب کہ بند نمبر سات میں صنعت تنجیج کا بھرپور استعمال کرتے ہوئے حافظ شیرانی نے مہاراجہ پر قصوی راج چو بان، سلطان ابراہیم لودھی اور باہر کے معرکے، راجہ چو بان اور سکندر کی جنگ کی مختصر تاریخ بھی دہرائی ہے۔ اس عمل میں خوش گوادر پہلو یہ ہے کہ شاعر نے کہیں بھی شعری جمال اور شعریت بھروسہ نہیں ہونے دی۔

حافظ شیرانی کی فارسی دانی مستند ہے۔ مولوی محمد شفیع کا کہنا ہے کہ ”غیر زبانوں میں شیرانی صاحب کو فارسی سے بہت شغف اور اس کے ادب پر عالمانہ محور حاصل تھا“ (۶) جس کی بڑی مثال ”شعر انجم“ پر ان کے تنقیدی مضامین ہیں۔ اردو شاعری میں فارسی کی پیوند کاری کوئی آسان کام نہیں۔ یہ کام وہی سرانجام دے سکتا ہے جو دوسری زبان پر فکری و فنی اعتبار سے مہارت رکھتا ہو۔ ذریعہ بحث نظم میں شیرانی نے یہ کارنامہ بہ خوبی سرانجام دیا ہے جو شاعر کی فنی مہارت کا منہ بولا ثبوت ہے۔ بند نمبر ۹ میں فرماتے ہیں:

فلک یکام تو باشد کہ اہتمام کند سپہر بارہ پیش ترا بہام کند  
زمانہ خنجر کین تو در نیام کند اگر پیر نخواستہ پیر تمام کند  
خرا کہ زور چہ با زورے تنج زن باقیست  
کبیر تنج کہ آں حسرت کہن باقیست

بند نمبر دس اور گیارہ میں بتایا گیا ہے کہ سلطان بڑی بے جگری سے لڑتا ہوا راجہ شہادت حاصل کرتا ہے۔ اگرچہ اس بہادر کو موت نے آگیا لیکن چرخ کے اوراق نے اس مرد جلیل کو ہمیشہ ہمیش کے لیے اپنے بازوؤں میں سمیٹ کر امر نادیا۔ یہاں شاعر عام فہم اور رواں الفاظ میں اپنے موضوع کو خراج عقیدت پیش کرتا ہے۔ بند نمبر بارہ حافظ شیرانی کی فکری بصیرت، فنی چابک دہنی اور فداکارانہ اعتبار کا پیش بہا نمونہ پیش کرتا ہے۔ یہاں شاعر ایک طرف تو نظام، پیشوا اور انگریزوں کو ٹیپو کی مخالفت پر طعنہ زنی کرتا ہے، دوسری طرف ساتھ ہی نظم کا لہجہ کرؤٹ بدل ہے اور

شاعر ایک نوعِ خواص کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور یہ تسلسلِ نظم کے آخر تک برقرار رہتا ہے۔ یوں نظم سے قصیدے کا لطف بھی حاصل ہوتا ہے اور مرثیے کا درد انگیز سرور بھی۔ چنانچہ نظم کے آخری بند میں کہتے ہیں:

بہار گائیں گی جب بلبلیں گستاخ میں      خزاں کا دور ہو جب موسم زمستان میں  
حریف دو ہوں مقابل جب ایک میدان میں      اڑائیں ساغر سے جب کہ بزمِ یاراں میں

جہاں میں دم ہے جب تک کہ شادی و ماتم

ہمیشہ رونے کا اس کے لیے سرگِ بلم

نکری اعتبار سے حافظ شیرانی کی نظم ”نچہ سلطان“ مولانا حالی کی مسدس کا تسلسل ہے جو شاعری اسلام دہشتی اور اکابرینِ ملت سے عقیدت و محبت کی آئینہ دار ہے۔ اپنے شعری خصائص اور نکری جمال کے حوالے سے یہ نظم ایک ایسا شہرہ آفاق تخلیقی کارنامہ ہے جو اردو کے شعری ادب میں موصوف کو ہمیشہ حیاتِ جاودانی عطا کرے گا۔

حافظ محمود شیرانی نے لندن روانہ ہونے سے پہلے ہی انگریزی پر توجہ دینا شروع کر دی تھی۔ جب قانون کی تعلیم حاصل کرنے کے لیے لندن پہنچے تو انگریزی کی طرف خصوصی توجہ دی اور بہت جلد اپنے مقصد میں کامیاب ہوئے۔ یہ قول ڈاکٹر ظہیر انجم: ”شیرانی صاحب نے بہت جلد انگریزی تحریر اور تقریر پر قابو پا لیا، وہ لندن کے مقامی باشندوں سے بے تکلف انگریزی بولنے لگے اور بہت اچھی انگریزی لکھنے لگے۔“ (۷) اس امر کا ثبوت ہمیں حافظ شیرانی کے ۲۹ ستمبر ۱۹۰۵ء میں اپنے والد کے نام لکھے گئے خطوط سے بھی ہوتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں: ”میں نے اس قدر کیا ہے جس کی میں خود اُمید نہیں کر سکتا تھا۔ سب سے بڑا کام جو میں نے کیا ہے، وہ یہ ہے کہ انگریزی میں اچھا ہو گیا ہوں۔“ (۸)

حافظ شیرانی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے انگریزی ادب کی بعض نظموں کے منظوم اردو تراجم کر کے اردو ادب کے شعری سرمایے میں بیش بہا اضافہ کیا۔ انھوں نے مسز ہمنز (Mrs. Hemans) کی مشہور نظم ”The Hour of Death“ کا ترجمہ ”سوت کا وقت“ کے نام سے کیا۔ یہ نظم مثنوی کی ہیئت میں ہے اور اس کے بارہ اشعار ہیں۔ یہ نظم ”نخون“ کے شمارہ اگست ۱۹۰۵ء میں اشاعت پذیر ہوئی۔ اس نظم کو محض ترجمہ سمجھ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ علامہ شیرانی نے اس خوب صورتی سے انگریزی انشعابات کو اردو کا لہارہ پہنایا ہے کہ نظم ترجمہ نہیں بل کہ ایک شاندار تخلیقی کارنامہ نظر آتی ہے۔ پوری نظم میں فلسفہ موت و حیات کی عکاسی شاندار الفاظ میں کی گئی ہے۔ ذیل کے دو اشعار اس حقیقت کے آئینہ دار ہیں۔

دردِ موتوں نے مصیبتِ وقت پر کی برگِ افشانی      اڑا باو خزاں سے رنگِ گلِ ہائے گستاخی

نمودِ صبح سے انجم کو دی تعلیمِ بطلانی      مگر اے سوت ہر موسم میں تیری ہے فراوانی

مکاتیبِ حافظ محمود شیرانی کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انھوں نے ایک نظم قوی اور ملی نقطہ نظر سے بھی لکھی جس کا ذکر انھوں نے والد محترم کے نام لندن سے لکھے گئے طویل خط میں بھی کیا ہے۔ یہ خط ۱۵ فروری ۱۹۰۶ء کو لکھا گیا۔ اس خط میں دو بند بہ طور حوالہ درج کیے۔ دوسرا بند تو ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی نے جلد و ہم میں شامل کیا

ہے لیکن پہلا بند نہیں۔ جو ذیل میں درج کیا جاتا ہے:

”ہوا ست ہازوے شمشیر رانی اڑی روٹی چہرہ ارفوانی  
تقد میں ہے گردن آہنی سلف کی ترقی ہوئی اک کہانی

نہ وہ بزم ہاتی نہ وہ یار باقی  
مگر رات کے باقی ہیں ہار باقی“ (۱۰)

بعد ازاں یہ ”منتحیاتِ نظم“ کے عنوان سے ہفت روزہ ”انتخاب لاجواب“ لاہور کے شمارہ ۸ جنوری ۱۹۰۸ء میں شائع ہوئی۔ اس طرح اگر مذکورہ بالا خط میں شائع ہونے والے بند کو بھی شامل کر لیا جائے تو اس نظم کے کل سترہ بند ہوئے۔ مجموعی طور پر شیرانی نے اس نظم میں مسلمانوں کے زوال اور عظمت رفتہ کی داستان رقم کی ہے۔ یہاں شاعر کاب و لہجہ مایوس کن نہیں بل کہ مسلمانوں کے درختوں میں گھٹن کی آس میں بڑا امید ہے۔ شاعر بڑے لطیف انداز میں افغانوں، ایرانیوں، ترکوں اور عربوں کی خاکستر میں بھیجی ہوئی چنگاریوں کی موجودگی کی اطلاع فراہم کرتا ہے، نیز خلافتِ ترکی کا حوالہ دیتے ہوئے یہ ثابت کرتا ہے کہ مغرب کی ترقی اصل میں مسلمانوں کی عطا ہے۔ یہ نظم اس اعتبار سے بھی اہمیت کی حامل ہے کہ اس کا اسلوب اور نگری روئے ”مملکتان“ اور ”نیچ سلطان“ سے گہری مماثلت رکھتا ہے۔

حافظ شیرانی کی نظم ”تغیب“ فارسی الفاظ و تراکیب کا ایک حسین و جمیل مرقع ہے جو ہفت روزہ ”انتخاب لاجواب“ لاہور کے شمارہ جنوری ۱۹۰۸ء میں اشاعت پزیر ہوئی۔ نظم مذکورہ چوبیس اشعار پر مشتمل ہے۔ پہلے دو اشعار میں صبح کے وقت چاب صحرا نکلنے کا ذکر ہے۔ شعر نمبر تین سے آٹھ تک، جن جن میں کھلے بولوں، محفل ہواؤں، کالی گھاؤں اور ساقی و سبو کا حزم لہجے میں گیت الاپا گیا ہے۔ نظم میں ماحرِ فطرت کی بھرپور عکاسی کرتے ہوئے لفظیات کے حسنِ انتخاب اور ان کی نشست و برخاست اور شعریت کا بھرپور اہتمام ملتا ہے۔ اس کے بعد شعر نمبر نو تا آخر ایک ”طلعتِ زیبا“ کی دلکش مگر دلفریب انداز میں سراپا نگاری بیان کی گئی ہے۔ شاعر کا دل ربا اندازِ نظم کے خاتمے تک قاری کو اپنی طرف متوجہ رکھتا ہے۔ یہاں نظم سے دو شعر درج کیے جاتے ہیں جن سے ان کے حسنِ خوبی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

صبح کو جب میں مست شہانہ، مگوستان، لب پہ ترانہ  
آتی نظر اک طلعتِ زیبا، نقد سراپا، قبرِ جسم  
۱۹۰۸ء سے ۱۹۱۹ء تک حافظ شیرانی نے شعری حقیقات سے کنارہ کشی اختیار کی۔ کچھ عرصہ بعد ”غزنو“ کے

شمارہ اپریل ۱۹۲۰ء میں ایک غزل شائع ہوئی۔ اس پوری غزل میں ایک ہی مضمونِ باندھا گیا ہے۔ اس لحاظ سے اس غزل کو غزلِ مسلسل کہا جاسکتا ہے۔ شاعر نے پوری غزل میں زمانے کی بے ثباتی اور فنا کو موضوع بنایا ہے۔ غزل کے پہلے دو شعر مثال کے طور پر یہاں لکھے جاتے ہیں:

مرے تن کو کیا احتیاجِ کفن ہے یہ منی کا پتلا ہے منی و من ہے

ہمارے میں پیش و مصائب جہاں کے نہ یہ دلاہر ہے نہ وہ راہزن ہے  
حافظ شیرانی کی ایک اور نظم، "مغزن" لاہور کے شمارہ مئی ۱۹۳۰ء میں "کلام شیرانی" کے عنوان سے شائع ہوئی۔ اس دواں بحر کی غزل میں دو مضامین باہم سے گئے ہیں۔ شروع میں شاعر نے انسان کی قید اس حقیقت کی طرف دلائی ہے کہ وقت اُس کے ہاتھ سے نکلا جا رہا ہے اور وہ کوئی لمحہ موت کے قریب تر ہوتا چلا جا رہا ہے۔ زندگی کی ناپائیداری کے ذکر کے بعد غزل کے آخری شعر میں عمل صالح کی تاکید کی گئی ہے۔ فکری و فنی اعتبار سے غزل میں کسی نئے خیال اور رویے کی نشان دہی نہیں ملتی بل کہ اس میں سطحیت کا عنصر نمایاں ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ یہ ایک نئے عروضی وزن کی مثال کے طور پر لکھی گئی تھی۔ پہلا اور آخری شعر اس حقیقت کی طرف واضح اشارہ پیش کرتا ہے۔

ہے سرورِ خوان بے شہائی یہ زبان سازِ آفرینش      دے تجھ سے ہے فضول کہنا کہ تجھے ورنہ نظر نہیں ہے  
میں بنایا کس لیے کیا ہوں مجھے گر خیال ہے تو یہ ہے      کہ فضولِ باغبان ہوتا کبھی باغ میں شہر نہیں ہے  
حافظ محمود شیرانی کی شاعری کا ایک اور نمونہ جس کا عنوان "ایک دوست کی وفات پر" ہے، کے پہلے چھ اشعار میں تنقید جہاں جب کہ آخری آٹھ اشعار کی سوگوار فضا ہدی پُر تاخیر اور اثر انگیز ہے۔ نظم کے آخر میں "نوشہ ۱۸۹۸ء" درج ہے۔ تاہم یہ نظم اختر شیرانی کی ذمہ ادارت نکلنے والے ادبی پرستے ماہنامہ "طیلسان" لاہور کے شمارہ اپریل ۱۹۳۰ء میں اشاعت پذیر ہوئی ان میں سے دو شعر پیش کیے جاتے ہیں:

ضیائے چشمِ مستاقاں ہمارا رویے روشن تھا      کبھی ہم پر بھی مرتے تھے، کبھی ہم پر بھی جوہن تھا  
صوبہ کے کھڑے تھے جگہ شہر، ہجرتِ برستی تھی      ہماری قبر پر مہتاب، تھا لہوِ آگن تھا  
حافظ شیرانی کی ایک اور غزل کا مطالعہ کرتے ہیں۔ یہ غزل بھی اختر شیرانی کی ذمہ ادارت شائع ہونے والے مشہور ادبی پرستے ماہنامہ "رومان" لاہور کے شمارہ اپریل ۱۹۳۷ء کی زمیت بنی۔ نو اشعار پر مشتمل یہ غزل گل و بلبل اور محبوب جہاں کیش کے رواجی مضامین کا احاطہ کرتی ہے۔ چون کہ غزل کے آخر میں "۱۹۰۳ء" درج ہے۔ اس لیے یہ شعری کاوش حافظ شیرانی کے زمانہ طالب علمی کی یادگار ہے، تاہم غزل شعریت و رنگینی سے آراستہ و جہراستہ تخلیق کا عمدہ اعتبار پیش کرتی ہے۔ شیرانی کے دیگر کلام کی نسبت سادگی و سلاست اس غزل کا خاصا ہے۔ غزل کے پہلے تین اشعار یہاں نقل کیے جاتے ہیں۔

دلِ سیر ہو گیا ہے بے مہری بتاں سے      ٹھک آئے ہیں گلوں سے جاتے ہیں گستاخ سے  
کس کی کریں شکایت، نقد پر آہانی      بھونے اگر قفس سے، پالا پڑا غزاں سے  
رکھ گئے یاد کر کے، بچھڑاؤ گئے کیے پر      ناحق تھا ہوئے ہو دو دن کے سہماں سے  
چند روزہ "آج کل" دہلی کے شمارہ یکم فروری ۱۹۳۷ء میں شائع ہونے والی ایک شعری کاوش مرزا غالب کے ایک اردو قصیدے کی زمین میں لکھی گئی ہے جس پر "تحرکات" کا عنوان سہایا گیا ہے۔ یہ قصیدہ جتنی اعتبار سے غزل سے زیادہ مشابہ ہے۔ مضامین کے حوالے سے یہ تخلیق بھی پری جہاں محبوب کی بے انتہائی و بے وقوفی، زمانے

کی تقدیری اور واردات قلبی کی آئینہ دار ہے اکثر مقامات پر تہر اور حاتی کی فکر کا اعادہ نظر آتا ہے۔ اس میں تمام مصرعے چست اور لفظیات کی برت عمدہ ہے۔ یہ قصیدہ چالیس سے زیادہ اشعار پر مشتمل تھا لیکن اس کے صرف تیس منتخب اشعار شائع کیے گئے۔ قصیدے کے دو اشعار یہاں درج کیے جاتے ہیں:

گر کروں شرح ستم گاری تحریر جہیں عرصہ عشر بنے میرے قصیدے کی زمیں  
میں تو میں، غیر بھی شرمندہ احساں ہوں گے گر مرے خون سے ہو سخن گلستانِ دلگشیں  
حافظ محمود شیرانی کی چودہ اشعار پر مشتمل نظم ”مطلبی“ ہے۔ پوری نظم صداقت و حقیقت کے قریب تر ہے۔  
سادہ سی یہ نظم کسی مطلب پر گزرنے والے حالات و واقعات کا گہرا مشاہدہ ہے۔ اس نظم کو ولی دکنی کے اس شعر کی  
تفسیر کہا جاسکتا ہے۔

مطلبی سب بہار کھوتی ہے مرد کا اعتبار کھوتی ہے (۱۰)  
حافظ شیرانی کی نظم ”مطلبی“ سے دو اشعار:

مطلبی میں عزت و رفعت کہاں لاقہ مستی میں ہلا راحت کہاں  
یہ ملاتی ہے شرافت کا نشان ہے دہانت کی آزادی دجیاں  
نظم ”فنس کا نفخ“ کا مطالعہ کرنے سے پیش تر یہ معلوم ہونا چاہیے کہ نظم کے خالق نے اپنی اس نظم کو کوئی  
عنوان طے نہیں کیا تھا۔ ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی صاحب نے ایک انٹرویو میں بتایا کہ: ”فنس کا نفخ“ واداحضور کی آخری  
یادگار ہے۔ زندگی کے آخری دنوں میں چار پائی پر لیجئے اکثر اس نظم کے اشعار دھیرے دھیرے گشتاتے رہتے تھے  
اس لیے میں نے اپنے مقالہ میں اس نظم کو ”فنس کا نفخ“ کا عنوان دیا۔“ (۱۱) اس امر کی تصدیق ڈاکٹر صاحب کے  
مقالہ سے بھی ہوتی ہے، لکھتے ہیں: ”یہ انہوں نے اپنی وفات سے چند ماہ قبل کی تھی۔ نظم کیا ہے ایک مرثیہ ہے جو  
شاعر نے خود اپنے لیے کہا ہے اسی بنا پر سوانحی باب میں نہیں نے اُسے ”فنس کا نفخ“ قرار دیا ہے۔ اس کا ایک ایک  
شعر نثر کی حیثیت رکھتا ہے۔“ (۱۲) شیرانی کی یہ نظم دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچتی ہے۔ نظم کی پوری فضا میں یاسیت کی  
دھند چھائی نظر آتی ہے۔ نظم میں ”فنس“ کو ”انسان“ کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے جو دنیا کی رنگینوں سے تو  
دل بھاتا ہے مگر زیست کا یہ سطر بہت جلد موت کی تاریکیوں میں کھو جاتا ہے۔ بے لہادی طور پر یہ نظم زمانے کی بے  
نتیجہ، رنج و الم اور مختصر عرصہ حیات کا شکوہ ہے۔ یہ نظم بڑھتے ہوئے بے اختیار ”فیض“ یاد آتے ہیں۔

اک فرست گناہ ملی وہ بھی چار دن دیکھے ہیں ہم نے حوصلے پروردگار کے (۱۳)  
اس نظم میں شاعر کی وفات میں پہنچنے والی گہری سوگواریت اور یاسیت کے ساتھ ساتھ تیزی سے فنا کی جانب  
بڑھتی ہوئی زندگی کا گھما گھما ایسا بین ہے جس کی گچھیں کبھی انسان کے اندر گونجتی ہیں اور کبھی باہر۔ گیارہ اشعار پر  
مشتمل اس نظم کے ذیل کے اشعار دیکھیے:

آئی صیم بارغ میں مرغ سحر چلے اے پانکار اٹھ کہ ترے ہم سفر چلے  
ظاہر ہوا اس آمد و شد کا نہ دما آئے تھے بے خبر وہی ہم بے خبر چلے

جاتے ہیں خلی ہاتھ گلستان دہر سے اک سنگ آرزو ہے جو بیٹے پہ دھر چلے  
اب ذیل میں حافظ شیرانی کی مختصر غزل دیکھیے جو صرف تین اشعار پر مبنی ہے۔ یہ تینوں اشعار اپنے مفاہیم اور  
فکر میں اس حقیقت کا اظہار یہ ہیں کہ کوئی شخص کیسا بھی ذی وقار و ذی شان یا پھر عام آدمی یا کوئی تاجور ہی کیوں نہ  
ہو، موت اُسے قہقہے میں لے کر فنا کر دیتی ہے۔ یہ حقیقت اور قدر و منزلت ان اشعار سے ظاہر ہوتی ہے۔

ماہ کہ تصرف میں ہے وہ ماہ سے لے تا ماہی بے ٹھکن بہت رہتا ہے جس سر پہ ہے تاب شاہی  
لے تو شہرہ رہ ساتھ اپنے اور کوچ کی کر تباری تنہا تجھے جانا ہو گا، ہو گا نہ کوئی ہم مای  
ہر شے ہے فنا آمادہ، ادنیٰ ہو وہ یا ہو اعلیٰ

درد ناشوں کی کیا درد کشی، کیا شاہوں کی شاہ پختی

قیام لندن کے دوران ۶ اکتوبر ۱۹۰۵ء کو لکھے گئے خط سے اندازہ ہوتا ہے کہ حافظ شیرانی بادشاہ (شاہ  
ایزدادہ) کی مداح سرائی میں ایک قصیدہ لکھنے کا ارادہ رکھتے تھے۔ اس خط میں یہ حیثیت شاعران کے شعور کی پختگی  
نمایاں ہے۔ مذکورہ خط میں اپنے والد گرامی کو اطلاع دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اب میں ایک اور امر کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرتا ہوں اور امید ہے کہ آپ اس کو اپنے  
تک ہی رکھیں۔ بادشاہ کی مداح میں میرا ارادہ قصیدہ لکھنے کا مدت سے تھا لیکن اب میں آمادہ ہو  
گیا ہوں کہ آجہ سال دو قصیدہ بادشاہ کے سامنے پیش کروں، چنانچہ اس خیال کو عملی صورت  
میں لانے کی کوشش کر رہا ہوں۔“ (۱۵)

اپنی گواہیوں میں ادبی اور دیگر مصروفیات کی بنا پر قصیدہ تو مکمل نہ کر سکے لیکن اس خط کے آخر میں  
(نامکمل قصیدے کے) بطور نمونہ سات اشعار درج کیے گئے ہیں جن میں سے پہلے تین اشعار یہاں درج کیے جاتے  
ہیں۔ جس سے اُن کے شعری ذوق کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

”بشر ہے نوع مری میرا شیوہ ہے تسلیم

ازل نے کی ہے مجھے رسم بندگی تعلیم

جنوں کے آگے مرا سر جھکا ہے صدیوں تک

گواہ جس کی ہے تاریخ سالہائے قدیم

تیز صانع و مصنوع سے نہ تھا واقف

میں خلق نہ تھا مشکل تھی اس قدر تعظیم“ (۱۵)

حافظ محمود شیرانی کے مختصر اردو شعری سرائے پر فکری و فنی مباحث کو سمیٹے ہوئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ  
”گلستان“، ”چیچ سلطان“ اور ”شہس کاغذ“ ان کی تینوں نظمیں خاصے کی چیز ہیں۔ ان نظموں کے باطن میں فکری اور  
شعری محاسن کی بھرپور جلوہ گری موجود ہے۔ علامت نگاری اور اسلوب کی دل کشی نے ان نظموں کی شعری حیثیت  
میں ناقابل قدر اضافہ کیا ہے۔ اردو شعرا کی فہرست میں حافظ محمود شیرانی کو بطور شاعر زندہ رکھنے کے لیے ان کی یہ تین

تھمیں ہی کافی ہیں۔ جہاں تک شیرانی کی غزلیہ شاعری کا تعلق ہے تو اس میں گل و بلبل، محبوب کے عشوہ و ناز اور بے وقائی کے روایتی مضامین کی تکرار ہے تاہم اشعار میں روانی، سادگی، بے ساختگی اور دل نشینی کا عنصر تابندہ ہے۔ شاعر کے دل سے نکلی ہوئی بات قاری کے دل پر اثر انداز ہوتی ہے۔ حافظ شیرانی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے نہ صرف انگریزی قصوں کے اردو میں منظم تراجم کیے بل کہ اردو ادب کا دامن فارسی شاعری کی تشبیہات و استعارات، تلمیحات اور نئی ترکیبوں اور بندشوں سے مالا مال کیا۔ وہ الفاظ کی اہمیت و افادیت سے بخوبی واقف ہیں اور انھیں اشعار میں نگیں کی طرح جڑتے ہیں جس سے ان کی قدر و منزلت میں کئی گنا اضافہ ہو جاتا ہے۔ لفظوں کی عمدہ برت کا یہ ہنر ان کی پوری شاعری میں موجود ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے ان کی شاعری کے نمایاں پہلو مقصدیت، اصلاح، اسلام دوستی، مسلمانوں کی عظمت و رفعت کی داستان گوئی، مناظر و مظاہر فطرت اور مطلق پرگزر نے والے حالات و واقعات ہیں۔ وہ اکثر موضوعوں پر دنیا کی ناپائیداری اور بے ثباتی کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ اگر ہم شیرانی کی اردو شاعری کا بنظر عینی مطالعہ کریں تو اس میں ہمیں رومان پرور فضاؤں کی دلچسپ مہک بھی محسوس ہوتی ہے۔ شیرانی رومان پسند طبیعت کے مالک تھے مثلاً لڑکیوں ہی سے شکار و فتنوں پہ گرمی اور شہ سواری کی تربیت حاصل کرنا اور پھر آٹری عمر میں ندی کے کنارے زمین خریدنا، باغ لگوانا اور اپنے مدفن کے لیے جگہ مقرر کرنا، ان کے رومان پسند ہونے کی واضح دلیل ہے۔ ان کی شخصیت کا یہ عنصر ہمیں ان کی شاعری میں بھی نظر آتا ہے۔ جیسے خوب صورت اور نادر تراکیب مثلاً: صحراے لق و وق، لہجہ دل کش، باغ و صحرا، چڑیوں کا چپکنا، وادی کوہ و صحرا، تاج زمریں، قافلہ پرستش و شیرہ و غیرہ۔

اگر ہم مجموعی طور پر کلام شیرانی کا جائزہ لیں تو یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ قیام لندن کے بعد کا کلام پہلے سے مختلف ہے۔ اس دور میں قوی وطنی جذبات کا اظہار شاعری میں نمایاں ہے جب کہ لندن روانگی سے قبل کی شاعری میں موضوعات کی قوی تفرع ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ قدیم اساتذہ مثلاً دکنی، میر تقی میر، نظیر اکبر آبادی کا رنگ بھی نظر آتا ہے اور ہدیہ آہنگ بھی۔ آخر میں ہم مباحث کو سمیٹتے ہوئے ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی کے قول سے اتفاق کرتے ہیں کہ:

”اردو کلام میں دور جدید کے رجحانات کا اثر نمایاں ہے اردو شاعری میں اصلاح کی جو تحریک آزد اور حالی کے ہاتھوں شروع ہوئی تھی شیرانی صاحب اس سے سحر مطوم ہوتے ہیں، خصوصاً مولانا حالی نہ صرف تنقید میں ان کے لیے مثال کی حیثیت رکھتے ہیں بل کہ شاعری میں بھی نمونہ بنتے ہیں۔“ (۱۶)

ایئر شیرانی کی زیر اہانت شایع ہونے والے پرے ”رومان“ اپریل ۱۹۳۷ء میں حافظ شیرانی کی ایک غزل کے آخری شعر میں بھی اس امر کا اظہار ہوتا ہے:

دوق سخن نہیں ہے یاران بے خبر میں  
ہم لیں گے داد جا کر حالی خوش جاں سے



## حوالہ جات و حواشی :

- ۱۔ منظور الحسن، برکاتی، سید، مضمون: "فنی تحقیق و تنقید کا ہر شب چراغ، محمود شیرانی، مشمول: "اورینٹل کالج میگزین"، شمارہ ستمبر ۲۲۲-۲۲۳، جلد ۵۶، ۳-۴، ص ۱۰، ص ۷۲
- ۲۔ شیرانی، حافظ محمود، صاحب، پنجاب میں اردو، (مضمون)، مشمول: "پروفیسر شیرانی کا علمی اور تحقیقی کام"، (ترتیب و تدوین مع اشادات محمد اکرام چغتائی)، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء، ص ۶۳۹
- ۳۔ شیرانی، مظہر محمود، ڈاکٹر، حافظ محمود شیرانی اور اُن کی علمی و ادبی خدمات، جلد دوم، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۵ء، ص ۸۶۰
- ۴۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، پروفیسر شیرانی، مشمول: نقوش (شخصیات نمبر)، لاہور: شمارہ ۳۷-۳۸، نومبر ۱۹۵۵ء، ص ۱۵۵
- ۵۔ عبدالحی، شیخ، مضمون: "مرحوم پروفیسر شیرانی کی یاد میں"، مشمول: اورینٹل کالج میگزین، شیرانی نمبر، فردوسی ۱۹۳۷ء، ص ۹
- ۶۔ محمد شفیع، مولوی، مضمون: "مرحوم حافظ محمود صاحب شیرانی، مشمول: "اورینٹل کالج میگزین"، شیرانی نمبر، فردوسی ۱۹۳۷ء، ص ۳۱
- ۷۔ ظلیق انجم، ڈاکٹر، مضمون: "محمود شیرانی کا قیام لندن، مشمول: "حافظ محمود شیرانی --- تحقیقی مطالعے"، پروفیسر خدیجہ احمدی دہلی: غالب انشٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۱ء، ص ۳۱
- ۸۔ محمود شیرانی، حافظ، (مکتوب)،: جام والد محترم، مشمول: "مجلہ تحقیقی ... حافظ محمود شیرانی نمبر"، (مرتب: مظہر محمود شیرانی)، لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۹۰ء، ص ۵۵
- ۹۔ ایضاً، ص ۱۰۵
- ۱۰۔ نور الحسن ہاشمی (مرتب)، کلیات ولی، لاہور: الزکری پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۲۹۰
- ۱۱۔ ڈاکٹر مظہر محمود شیرانی، راقم سے مکالمہ پانچواں، لاہور: ۱۳ مئی ۲۰۱۳ء
- ۱۲۔ شیرانی، مظہر محمود، ڈاکٹر، حافظ محمود شیرانی اور اُن کی علمی و ادبی خدمات، جلد دوم، ص ۸۶۹
- ۱۳۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا (کلیات)، غزل: "مفتی فریدی"، لاہور: کتبہ کاروان، ص ۱۰، ص ۳۸
- ۱۴۔ محمود شیرانی، حافظ، مجلہ تحقیقی --- حافظ محمود شیرانی نمبر، (مرتب: مظہر محمود شیرانی)، ص ۶۱
- ۱۵۔ ایضاً، ص ۶۳
- ۱۶۔ شیرانی، مظہر محمود، ڈاکٹر، حافظ محمود شیرانی اور اُن کی علمی و ادبی خدمات، جلد دوم، ص ۸۷

## خودنوشت کافمن اور ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی کی آپ جیتی ”نقشِ دوام“

ڈاکٹر رحمانہ کوثر

### Abstract:

”Good autobiographies are a true representation of life and circumstances. No matter how doubtful the facts and figures written in autobiographies are, they are still the most authentic reflection of happenings in a person’s life because an autobiography does not cover only a few months or a few years of a person’s life. Instead they cover a long period and it is impossible for anybody to keep up appearances for such a long period. Iftikhar Ahmed Siddiqi wrote his autobiography with the title Naqsh-e-Dawam which remained unpublished. He has neither praised nor disgraced himself. Whatever he has written, he has written without any claim and it is better than the works produced by others. This autobiography by him is a pleasant addition to the already existing autobiographies of Urdu. Naqsh-e-Dawam is important for its realistic and truthful representation and also for Siddiqi’s perspective to comprehend the inner social and cultural matters of the era and educational institutions.”

### خودنوشت سوانح عمری (آپ جیتی) کی اہمیت:

شیخ علی حسینی نے اپنی خودنوشت سوانح حیات ”تاریخِ احوال بہ تذکرہ حال“ کے آغاز میں فرمایا ہے کہ:

”کارِ کاہِ آفرینش میں انسان کے لیے تکمیلِ مہرت سے بڑھ کر کوئی قیمتی سرمایہ نہیں۔ یہی سب ہے کہ داخلِ منہوں اور وقت کی قدر و قیمت پہچانے والوں میں سے ایک گروہ نے کتبِ تاریخ کی تدوین اور احوالِ تنگ و بده کی تحریر و تسمیہ میں اوقاتِ حیات صرف کیے ہیں۔ خود میں نے اپنی سرگزشت پر نظرِ بازگشت ڈالی تو اسے لاکھہ مہرت سے خالی نہ پایا۔“<sup>(۱)</sup>

غلام رسول مہر صاحب، شیخ علی حزیں کے مذکورہ بالا قول کی وضاحت میں لکھتے ہیں:

"انسان کے لیے دوسروں کے حالات سے براہ راست اس پتے پر آگاہی ممکن نہیں جس پتے پر وہ اپنے حالات سے آگاہ ہوتا ہے دوسروں کے حالات لکھے گا تو گوناگوں اسباب کی بنا پر مختلف واقعات کے حقائق اسے شبہات پیدا ہوں گے ایسی روایتیں سامنے آئیں گی جن میں تناقض یا کم و بیش اختلاف موجود ہوگا اور وہ قرائن ہی کے مطابق ایک رائے اختیار کرے گا ممکن ہے اس طرح صحیح حالات میں نادانستہ لفظ باتوں کی آمیزش ہو جائے مگر اپنے حالات میں تقلید یا شبہ کا امکان ہی نہیں۔" (۲)

کیا آپ جی کے مشمولات پر اعتماد کیا جاسکتا ہے؟

غلام رسول مہر صاحب کی یہ پختہ رائے ہے کہ کسی وجود کے احوال و کوائف کو خود اس سے بھڑکونی نہیں جان سکتا اور اس کی حرکات و سکنات کے عمرکات کا صحیح ترین اندازہ خود اس کے سوا کوئی نہیں کر سکتا تاہم اس کے ساتھ ہی ساتھ وہ یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ جو شخص آپ جی لکھے گا اس کی انتہائی کوشش طبعاً یہ ہوگی کہ اپنی زندگی کے وہی پہلو منظر عام پر لائے جو اس کے نزدیک شایان و ذریعہ ہوں۔ ان کی ذیابکس و آرائش اور تزئین و حشمت میں بھی کوئی کسر اٹھا نہ رکھے گا بلکہ مختلف برائیاں کے چہرے پر بھی حسن و خوبی کا رنگ و روغن اس طرح چڑھا دے گا کہ وہ نگاہوں سے بالکل اوجھل ہو جائیں۔

آپ جی میں یہاں کیے گئے حالات و واقعات کے مشکوک ہونے کے بارے میں ظاہر کیے گئے مندرجہ بالا خدشات کے بارے میں مہر صاحب کی یہ رائے ہے کہ اس معاملے (مذکورہ خدشات) کے دو پہلو ہیں۔ اول یہ کہ قاری جن چیزوں کو برائیاں سمجھتا ہے۔ وہ حقیقت میں برائیاں نہ ہوں۔ قاری نے سطحی نظر سے دیکھا اور برائیاں سمجھ لیا۔ اگر حقیقت یہی ہے تو اسے خوش ہونا چاہیے کہ وہ غلط فہمی سے محفوظ ہو گیا اور (زیر نظر یا زیر مطالعہ) شخصیت کے بارے میں بے انصافی کے ارتکاب سے بچ گیا۔ دوم یہ کہ آپ جی لکھنے والے نے تکلف یا تحریف سے کام لیا وہ کذب بیانی اور دودھ کو گنی کا مرکب ہوا تاکہ بد کو نیک اور جھوٹ کو سچ اور باطل کو حق کا لباس پہنائے۔ اس کا صاف مطلب یہ ہوا کہ اس شخص میں کذب و دودھ کی خرابی موجود تھی۔ اگر حقیقت یہی ہے تو اسے صرف خودنوشت سوانح تک کیوں محدود سمجھا جائے۔ یہ خرابی اس کے ہر قول، ہر بیان، ہر تحریر میں نمایاں ہو سکتی ہے۔ مگر اس بنا پر آپ جی کے پورے انہار کو ناقابل اعتبار قرار دے دینا کیوں کر قرین حق و انصاف قرار پا سکتا ہے، اگر کوئی شخص جھوٹ بولنے میں جری اور دلیر ہے تو اس کی آکائش سے محض آپ جی ہی کا دامن کیوں مٹوٹ سمجھا جائے؟ اس کی باقی چیزوں کو اس لوٹ سے پاک سمجھنے کی کون سی وجہ ہوگی۔ نیز اس امر کی کیا دلیل ہے کہ تاریخ و سوانح کے نام سے جو کچھ لکھا جائے گا وہ بہ ہر حال درست اور ہر شبہ سے پاک ہوگا۔

آپ جی میں مندرجہ احوال و کوائف کی صحت کے بارے میں جیسے بھی شکوک و شبہات ہوں یہ بہر حال ماننا

پڑے گا کہ ایک انسان کے احوال و کوائف کے بارے میں اس سے زیادہ اعتماد کی شے اور کوئی نہیں ہے۔ اس لیے کہ آپ جتنی میں ایک دو یا یا ایک دو سال کے حالات نہیں ہوتے بلکہ یہ ایک لمبی مدت پر حاوی ہوتی ہے اور یہ ظاہر ایسا امکان کم ہے کہ انسان لمبی مدت تک بناوٹ کا سلسلہ قائم رکھے اور حقیقت کسی نہ کسی شکل میں بے غائب نہ ہو جائے۔ لہذا آپ جتنی کو ناقابل اعتماد سمجھ سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ ہمارے لیے استدلال بھی اور فکر سلیم سے کام لے کر ہر تحریر میں سے وضع و ساخت کا حصہ الگ کر لینا مشکل نہیں لہذا پوری آپ جتنی کو اس کے چند مندرجات کے مشکوک ہونے کی بنا پر مسترد کرنا کہاں کی عقل مندی ہے؟ اور پھر یہ بات بھی ہے کہ ہمارے سامنے صرف ایک آپ جتنی نہیں ہوتی۔ ایک دور کے حلقے کی آپ بیتیاں آ جاتی ہیں، تاریخی کتابیں لکھی جاتی ہیں اور بھی کئی قسم کی تحریریں منظر عام پر آ جاتی ہیں اور یوں ہمارے سامنے شہادتوں کے انبار لگ جاتے ہیں جن میں مختلف زاویہ ہائے نگاہ منعکس ہوتے ہیں اور ہم چھان بین کرتے ہوئے زیادہ بہتر اور مستحکم رائے پر پہنچ سکتے ہیں۔

آپ بیتیاں نہ تو ساری کی ساری اس لائق ہیں کہ ان کے مندرجات کو آنکھیں بند کر کے صحیح تسلیم کر لیا جائے اور نہ ایسی ناقابل اعتبار کہ انھیں یکسر ناقابل قبول کہہ دیا جائے۔ وجہ یہ ہے کہ ان کے لکھنے والوں میں دو طرح کے انسان نظر آتے ہیں ایک وہ جن کی فطرت میں بناوٹ کا کوئی دخل نہیں وہ ہر بات بے تکلف کہہ دیتے ہیں وہ اپنے کسی نازیبا فعل کے اعتراف میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتے۔ دوسرے وہ جو عظیم بننے کی خواہش میں اپنے آپ کو ہمیشہ بڑھا چڑھا کر پیش کرتے نظر آتے ہیں لیکن ان کی حقیقی حیثیت کیا ہے؟ اس کا معلوم کر لینا ہرگز مشکل نہیں۔ ایسے لوگ آپ جتنی کے سلسلے میں جو کچھ انھیں کے آسے پوری چھان بین کے بغیر قبول نہیں کیا جائے گا۔

مندرجہ بالا استدلال کے پیش نظر آپ جتنی پر ہمہ گیر بے اعتمادی کا غلبہ بظاہر کھینچنا مناسب نہیں۔ دنیا کے عام ذخیرہ نگارش کی طرح آپ جتنی بھی نقد و نظر کی کٹھالی میں ڈال جائے گی اور ہمارے لیے غور و فکر اور چھان بین کے ذریعے سے ہمہ وجود بھی واقعات اخذ کر لینا مشکل نہیں لیکن نفس معلوماتی سچے کے نقد و نظر سے دیکھا جائے تو آپ جتنی کو ہر دوسرے ذخیرہ تاریخی اور انبار مہرت پر ترجیح حاصل ہے۔ لہذا اس کے اعتراف میں تامل کیوں کیا جائے؟ (۳)

## آپ جتنی کی اہمیت کا ایک خاص پہلو:

ہر صاحب کے نزدیک آپ جتنی کا ایک خاص پہلو بھی خصوصی توجہ کا محتاج ہے یعنی ذاتی معاملات کے علاوہ وقت، عہد اور ماحول کی تصاویر کے مرتبے، جن سے ہر بالغ نظر مصنف کی تحریر یقیناً حریں ہو گی، یہ مرتبے کسی دوسری جگہ نہیں مل سکتے۔ مثلاً مرزا غالب کے مکاتیب بھی اس نقطہ نظر سے نہیں لکھے گئے تھے کہ ان میں ذاتی سوانح ہوں گے یا ان سے عہد غالب کے بارے میں نہایت دل چسپ معلومات ملتا ہو جائے گی جن کا اور کوئی ذریعہ اور اخذ نظر نہیں آتا لیکن مرزا غالب کا کمال یہ ہے کہ انہی مکاتیب سے ان کے مکمل سوانح حیات تیار کیے جاسکتے ہیں اور سب نہیں تو اکثر وقائع حیات کی تفصیلات معلوم کی جاسکتی ہیں۔ انہی مکاتیب سے ہم وقت کے انقلابی، سیاسی،

حمولہ اور معاشرتی خاکے کے ایک ایک خانے میں رنگ بھر سکتے ہیں۔ (۳)

یہ تو تھے آپ جی کے بارے میں مولانا غلام رسول مہر کے خیالات۔ اب آئیے دیکھتے ہیں ڈاکٹر سید عبداللہ اس صنف کے بارے میں کیا کہتے ہیں۔ "نقوش" کے آپ جی نمبر میں شامل اپنے ایک مقالے "آپ جی" میں انھوں نے جو کچھ لکھا ہے اس کا حاصل یہ ہے کہ کوئی شخص مکمل اور باریکیوں کی حد تک صحیح آپ جی لکھ ہی نہیں سکتا۔ اس مقالے میں سید صاحب نے اس کی وضاحت انھیں کی کہ "مکمل" اور "باریکیوں کی حد تک صحیح" سے اُن کی کیا مراد ہے؟ تاہم اپنے دعوٰی کے اثبات میں انھوں نے کسی شاعر کا یہ شعر پیش کیا ہے:

مرا در دے است اندر دل اگر گوئیم زبان سوزد

و مگر دم در کشم ترسم کہ مغز استخوان سوزد

اور پھر فرمایا ہے کہ حق یہ ہے کہ شاعر تو پھر بھی اتنا کچھ کہہ سکا کیوں کہ اُسے دھڑائی کی رعایت حاصل ہے کوئی دوسرا آدمی اگر مکمل آپ جی لکھنے کا دعویٰ کرتا ہے تو یا تو بہت بڑی بات کا اعلان کرتا ہے جو اس کی قدرت سے باہر ہے یا نالغے کا بہانہ کرتا ہے اس سے زیادہ کچھ نہیں ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کی شہرت ایک متوازن فکر و نظر کے لحاظ سے ہے۔ لہذا آپ جی کے بارے میں ان کی اس ایک دُفی رائے کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ کیوں کہ آپ جی کے ساتھ کیا خاص ہے؟ انسانی جذبات و احساسات اور احوال و کوائف پر جتنی کوئی تحریر سوانح ہو یا تاریخ، شعر ہو یا نثر، مکمل باریکیوں کی حد تک صحیح اور مکمل نہیں ہو سکتی۔ مسئلہ یہ نہیں ہے کہ لکھنے والا کچھ چھپا لیتا ہے یا لیا پاتی سے کام لے کر حقیقت کو بدل دیتا ہے بلکہ مسئلہ یہ ہے کہ زبان کی نارسائی کے سبب دل کی بات پوری طرح ظاہر نہیں ہو پاتی۔ خود سید صاحب کو بھی اس کا اعتراف ہے کہ بات مکمل طور پر اور باریکیوں کی حد تک صحیح اس لیے نہیں ہو پاتی کہ الفاظ میں احساسات کی ساری ہونٹیں نکلیں۔ انھوں نے خود اس سلسلے میں میر کی مثال دی جنھوں نے کہا تھا:

رقی کفہ مرے دل میں داستان میری

نہ اس دیار میں سمجھا کوئی زباں میری

سید صاحب، میر کا یہ شعر نقل کرنے کے بعد لکھتے ہیں یہ شعر میر کا ہے جنھیں اپنے متعلق سب کچھ کہہ دینے کا بڑا شوق تھا، جوشِ عشق اور خواب و خیال کسی، غزل کو لکھا کرتے کرتے "قصیدہ طوط" کر دیا۔ ایک غزل سے تمل نہ ہوئی تو اسی زمین میں دوہ و غزل لیں لکھ ماریں چھوٹی سی بات لکھتے تپنے کہاں بن گئیں:

رقی لکھتے ، لکھتے مجھے دفتر

شوق نے بات کیا بڑھائی ہے

پھر بھی داستان نامکفہ رقی اور مجھے دیوان اور کی مشوریاں اور ایک ذکرِ میر لکھ کر بھی حالت یہی رہی کہ:

تجھے میر سمجھا ہے یاں کم سونے

محترم سید عبداللہ کی اس تمام گفتگو سے جو بات ظاہر ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ زبان داں خواہ میر جیسا شخص ہو، اپنے دل کی بات کا مکمل طور پر اظہار نہیں کر سکتا۔ جذ بہ و احساس کو باریکیوں کی حد تک مکمل اور صحیح طور پر بیان کیا

ہی نہیں جاسکتا۔ جب اصل بات یہی ہے تو پھر آپ جتنی گھنٹے والے کے پیچھے لٹے کر پڑنے کے کیا معنی ہیں اور اس پر زور دینے کا کیا جواز ہے کہ آپ جتنی ”واقعی“ لکھی ہی نہیں جاسکتی۔ ”واقعی“ تو کچھ بھی نہیں لکھا جاسکتا اور اگر ایسا ہے تو کیا ادب لکھنے کا کام چھوڑ دیا جائے۔ تاریخ نویسی، سوانح نگاری، شعر گوئی اور نثر لکھنا ترک کر دیا جائے؟

آپ جتنی کے بارے میں ڈاکٹر سید مہدائے کی یہ تحریر ان کی کمزور ترین تحریروں میں سے ہے۔ یہ ایک اچھے ہونے ذہن کی پیداوار ہے۔ ایک ایسا ذہن جو صاف نہیں ہے اور جس پر واضح نہیں کہ اس نے کیا سپردِ قلم کرنا ہے؟ اس مضمون میں آگے چل کر وہ لکھتے ہیں کہ ”آپ جتنی کی ایک کمزوری یہ بھی ہے کہ اس میں معصی یا تو سب کچھ چھپا جاتا ہے یا بہت بننے کی کوشش کرتا ہے اور مبالغے سے کام لیتا ہے۔“

یہاں سید صاحب پھر انجانا پسندی کا شکار ہو گئے ہیں۔ ”سب کچھ چھپا جاتا ہے“ کہہ کر انھوں نے ”آپ جتنی“ کے خلاف اپنے بغض کا اظہار کیا ہے۔ سب کچھ چھپانے کے بعد آپ جتنی نگار کے پاس لکھنے کے لیے رہ ہی کیا جائے گا اور وہ کیا لکھے گا؟ کیا طوطا جینا کی کہانی؟

سید صاحب نے آپ جتنی کی یہ کمزوری تو فتائی کہ اس میں معصی ”سب کچھ چھپا جاتا ہے“ لیکن ایسی کسی ایک آپ جتنی کا نام بھی بطور مثال پیش نہیں کیا جس میں سب کچھ چھپایا گیا ہے۔

”آپ جتنی“ کے خلاف اپنے طور پر اور دوسروں کے حوالے سے دل کھول کر لکھنے کے بعد جب سید صاحب کی ”بیچانی کیفیت“ رفع ہو گئی اور ان کی طبیعت کا معمول کا اعتدال بحال ہو گیا تو انھوں نے اس کی عاقبت کو کھلے دل سے تسلیم کر لیا اور فرمایا:

”ہاں! ہم آپ بیتیاں، سوانح نگاروں کے لیے نہایت مفید مواد میلا کرتی ہیں جو بڑے بڑے جرنلسٹوں، سیاست دانوں، شاعروں، مفکرین اور ادیبوں نے اپنے حالات جب بھی لکھے ان کے ضمن میں یہ فائدہ ضرور ہوا کہ ان کے فن، فکر اور کارناموں کے ارتقا کے اسباب پر مستند مواد فراہم ہوا۔ اہم واقعات زندگی کی تاریک جزئیات اور ان کے پس پردہ انسانی محرکات کا سلسلہ (ایک حد تک) خود بہ خود سامنے آ جاتا ہے آپ جتنی کا مواد لکھنے والے کے ذہن میں پہلے ہی موجود ہوتا ہے اسے کتابوں کی ورق گردانی اور رواجوں کی چھان بین نہیں کرنی پڑتی سب کچھ اس کے پاس محفوظ ہوتا ہے آپ جتنی میں اپنی علامت یا اپنی تحسین کی طرف بے توازن جھکاؤ بھی ہو تب بھی آپ جتنی دوسرے سوانح نگاروں کے لیے اولین اور مستند ترین ماخذ ثابت ہوتی ہے۔“ (۵۰)

آپ جتنی کے اصول و لوازم:

مولانا غلام رسول مہر اور ڈاکٹر سید مہدائے کی متعدد بالا تحریروں کی روشنی میں آپ جتنی کی عاقبت کے بارے میں جہاں کوئی ابہام باقی نہیں رہ جاتا وہیں اس صنف کے کچھ اصول و لوازم بھی سامنے آتے ہیں جنھیں اس



احمد صدیقی نے اپنی آپ جی میں ملامت یا تحسین سے بے نیاز ہو کر اپنے بارے میں کہاں تک کج لکھا ہے۔ وہ آپ بیتیاں جن میں اپنی عظمت کے جھنڈے گاڑے جاتے ہیں ان میں اس "کار خیر" کا آغاز باعصوم آبا و اجداد کے پر شکوہ بیانات سے ہوا کرتا ہے اور لوگوں کو یہ باور کرایا جاتا ہے کہ آپ جی نگار کے جہاں احمد یا تو کسی غلام عظیم و کبیر فارغ کی یا کسی غلام نامور عالم و مفسر کی اولاد میں سے تھے۔ ڈاکٹر صدیقی نے اپنی خودنوشت میں "چند سلطان بود" کا ایسا کوئی نمونہ نہیں لکھا یا لی کہ سید سے سہاؤ سے جو کج اور کج قضاہ لکھ دیا ہے۔

صدیقی صاحب کے باپ دادا کے معاشی حالات بھی کچھ اچھے نہیں تھے۔ چھوٹی موٹی زمین داری تو تھی لیکن باپ اور بچاؤں کی نالائق اور ناکردہ کاری کے سبب آمدنی اتنی نہیں تھی کہ فراغت سے گزر بسر ہوتی لہذا انھیں تعلیم کے لیے نانا اور ماموں کا محتاج ہونا پڑا۔ اس محتاجی میں نانا نے ان کی کس طرح دست گیری کی اس کی تفصیل انھوں نے بے کم و کاست بیان کر دی ہے اور اپنے باپ دادا اور بچاؤں کی کمزوریوں کو چھپانے کی کوشش نہیں کی۔ غالب سے تو قلمدانہ عشق چھٹ گیا کہ گروہ میں ہل نہیں تھا لیکن صدیقی صاحب کے والد اور چچا گروہ میں ہل نہ ہونے پر بھی عشق کرتے تھے۔ بیوی بچوں کی ضرورتیں پوری کر نہیں سکتے تھے لیکن آنکھ ضرور لڑاتے تھے۔ یہ ایسی باتیں تھیں جن کو ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی اخفا کے پردے میں چھپا سکتے تھے لیکن انھوں نے جو کج اور کج قضاہ اس پر پردہ نہیں ڈالا لیکن یہ بھی نہیں کیا کہ اپنے بزرگوں کی برائیوں کا اشتہار دیا ہو۔ اشتہار تو وہ تب دیتے کہ "تہارت" ان کا مقصود ہوتا۔

تحسین ملک کے بعد بھارت سے پاکستان منتقل ہونے کے کچھ ہی عرصے بعد صدیقی صاحب نے وادھی بڑھا لی تھی۔ دین دارانہ طور طریقے اور وضع قطع اختیار کر لی تھی۔ اپنے رفقاء کے کار اور ملاخہ میں ان کی شہرت ایک "اسلام دوست" شخص کی تھی۔ ترقی پسند اصحاب انھیں "لٹ" کہتے تھے۔ دین سے ان کی محبت ڈھکی چھپی نہیں تھی۔ اقل تو ان کا مکتبہ اصحاب بہت محدود تھا لیکن جن چند حضرات سے ان کا میل جول قضاہ بھی اپنے اخلاق اور تہذیبی حوالوں کی وجہ سے معروف تھے۔ اس پس منظر کو دھن میں رکھتے ہوئے ڈاکٹر صدیقی کی آپ جی کا مطالعہ کیا جائے تو حیرت ہوتی ہے کہ اپنے والد، بچاؤں اور دیگر قریبی عزیزوں کے غیر اخلاقی رویوں کو صاف گوئی سے بیان کرنے کی ہمت ان میں کیسے پیدا ہوئی؟ مثلاً اپنے ایک چچا کے "بھئی کارنامے" کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

"تو ایمان اودھ کی مہاشیوں کے عام معاشرتی اثرات سے متاثر تھا۔ تو نام اب تک مت بچے ہوتے لیکن مصیبت یہ تھی کہ اودھ میں شیروں کی طرح دیہات کی مسلم اقلیت بھی ہندو اکثریت کے زیر سایہ تھی زمین دار طبقے میں اکثر ویش تر ہندو زمین دار، اجڑی اور روایتی طور پر جنسی بدکاری کے ایک عام رواج کے جبر سے بھنی ان کی زمینوں پر چنے لائی طبقے کے مزدور پیشہ لوگ آہاں تھے ان کی صورتیں عموماً خاکروں کی بولہبوی کا نشانہ بنی رہتی تھیں لیکن اگر کوئی عورت قدرے خوش شکل ہوتی تو خواہ شادی شدہ یا کنواری، اسے کسی خاکر صاحب کی دانتھ بن کر رہنا پڑتا تھا، ورنہ اس کے پردے گھرانے کی حیثیت خطرے میں پڑ جاتی تھی۔ ہندو خاکروں اور مسلمان



رحم داروں میں عموماً دو حجاز تعلقات ہوتے تھے۔ مثل مشہور ہے: "ما سے ملے لایا کر کر لے ہاتھ۔" شادی بیوا کی تقریبات میں ہم تھا کروں کے یہاں اور تھا کر صاحبان ہمارے یہاں مہمان ہوتے تھے۔۔۔۔۔ اسی طرح ہاٹ بازار اور میلے ٹھیلے میں ہندو مسلم رنگیلے ہاتھ میں ہاتھ زلی کر گھومتے اور قس و سرود کی محفلوں میں شانے سے شانہ ملا کر بیٹھتے تھے۔ ہمارے چچا انجی کی طرح دھوتی کرتا بھی پہنتے تھے اور ایک خوش شکل جوان ان کی بھی داشتہ تھی جس کے لیے گاؤں سے باہر ایک اس طبقے کی چھوٹی بستی میں علیحدہ مکان بنوایا گیا تھا۔ ہمارے ٹھیلے چچا صاحب جوٹلی گڑھ کالج کے تربیت یافتہ اور ماشا اللہ طالب علمی کے زمانے سے آخر وقت تک صوم و صلوات کے پابند رہے لیکن جنسی گمراہی کے معاملے میں ان پر بھی یہ مثل صادق آتی ہے کہ: "ہر کہ در کان نمک رفت نمک شد۔" فیست ہے کہ انھوں نے دہائی کے دور سے اعلانیہ کسی جرات و دغا سے کام نہیں لیا۔ چوں کہ میں زیادہ تر (بہ سلسلہ تعلیم) گھر سے باہر رہتا تھا لہذا مجھے تو شاید موصوف کے در پردہ ایک مخصوص کارنامے کی خبر بھی نہ ہوتی لیکن (ایک) قطعیل کے دوران میں ایک مستر وار پنے سے مجھ پر ایک حیرت انگیز انکشاف ہوا۔ ٹھیلے چچا ہمارے دتھی بھائی کے حلقے پہنچا بھی تھے۔ ایک دن دتھی بھائی نے مجھ سے پوچھا کہ وہ جو ایک ایلی سی نو جوان پنہارن آپ کے یہاں پانی بھرنے آتی ہے اس کے بارے میں آپ کو کچھ معلوم ہے؟ میں نے کہا بھائی میں تو صرف یہ جانتا ہوں کہ وہ بے چاری بہت بھولی بھائی لیکن بڑی مظلوم لڑکی ہے کیوں کہ اس کی شادی ایک ایسے شخص سے ہوئی جو روحیت کے فرائض ادا کرنے کے اہل ہی نہیں۔۔۔۔۔ دتھی بھائی نے کہا، تو لو مجھ سے سنو۔ تمہارے ٹھیلے چچا اس پنہارن کی بیاس بھانے کے لیے اپنی خدمات پیش کر چکے ہیں۔ اب تم خود دیکھ لو کہ وہ مر بھائی ہوئی سی کلی ایک تر و تازہ بھول بن چکی ہے۔ میں نے کہا: ہاں اب تو میں اس کو اکثر کھوں پر ہنستے سنا کرتے ہوئے دیکھتا ہوں اور یہ بات بھی مشاہدے میں آتی ہے کہ جب وہ پانی بھرنے آتی ہے تو انہی اوقات میں ٹھیلے چچا صاحب غسل یا وضو کے بہانے کونہیں کے پاس پہنچ جاتے ہیں۔۔۔ (۶)

یہ تو تھا چچاؤں کے احوال عاشقی کا بیان اور اب والد صاحب کے ادیب عمر میں ریشہ صلی ہونے کا قصہ ملاحظہ فرمائیے:

"اب برادر بزرگ کا کارنامہ بھی سن لیجیے، والد صاحب اپنے دونوں بھائیوں سے زیادہ مہذب بھی تھے اور محتاط بھی۔۔۔۔۔ وہ ظکار کے بہت دلدادہ تھے اگر جنسی غلط کاریاں سرزد ہوتی ہوں گی تو ہمیشہ دور دور ہی ظکار کھیلے ہوں گے لیکن جنسی غلط کاموں کے سلسلے میں کبھی کوئی ایسا واقعہ ان کے حلقے سے نہیں نکلتا تھا۔ اب ادیب عمر میں جس واقعے کا چچا خاص خاص ملتوں میں حاضر کیا وہ اپنی معیار کا ایک رومان ہے جس کے بارے میں عام طور پر یہ اعتراض وارد ہوتا

ہے کہ ذہنی عمر اور نامہ نگار حالات میں ظہور پذیر ہوا۔ اس روحانی واردات کے ذکر سے پہلے اس کا پس منظر بیان کرنا ضروری ہے۔۔۔۔۔ (۷)

اس کے بعد ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی نے اپنی خودنوشت کے تقریباً دو صفحات میں اپنے والد کے اس زمان کی تفصیلات بیان کی ہیں۔

ڈاکٹر سید عبداللہ تو دعویٰ کرتے ہیں کہ آپ جتنی نوئیں اپنے بارے میں کچ لکھ ہی نہیں سکتا۔ اگر سید صاحب ان کے دعوے میں سچا مان لیا جائے تو پھر سوال یہ پیدا ہو گا کہ صدیقی صاحب نے اپنی آپ جتنی میں اپنے والد اور بچپن کے بارے میں جو لکھا ہے، وہ کیا ہے؟

ڈاکٹر صدیقی نے اپنی خودنوشت تحریر کرتے وقت اپنے اور اپنے خاندان کے اخلاقی، معاشی اور تہذیبی حالات کے بیان میں جیسی صاف گوئی سے کام لیا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی فطرت کو اخلا اور بداد سے کوئی مناسبت نہیں تھی۔ ان کی طبیعت میں ایسی بے پروائی اور درویشی تھی کہ اپنے یا اپنے گروہ پیش کے کسی نازیبا فعل کے اعتراف کو وہ اپنے لیے ضرر رساں نہیں سمجھتے تھے۔ وہ بہ طور خودنوشت نوئیں اپنا فرض سمجھتے تھے کہ اپنے کردار اور اپنی شخصیت اور اپنے ماحول کے بارے میں ان کا جو تجربہ اور مشاہدہ ہے اسے اپنی حد تک سچ طور پیش کر دیں اور کچھ چھپانے یا ماننے کی کوشش نہ کریں۔ انھوں نے اپنی جنسی بے اعتدالیوں کا بیان بھی کسی لگی لپٹی کے بغیر کیا ہے۔ یہ واقعات ایسے ہیں کہ وہ خود انھیں بیان نہ کرتے تو کبھی ظاہر نہ ہو پاتے۔ یہاں وہ اخلا سے کام لے سکتے تھے، پہلو بچا کر نگل سکتے تھے لیکن انھوں نے ایسا نہیں کیا۔ انھوں نے آپ جتنی کسی دعوے کے بغیر لکھی ہے۔ انھوں نے سچ لکھنے کا کوئی دعویٰ نہیں کیا لیکن بہت سے دعویٰ کرنے والوں سے کہیں زیادہ سچ لکھا ہے۔

ڈاکٹر صدیقی نے اپنی خودنوشت میں اظہار شخصیت کے ضمن میں بھی ایسا کام نہیں کیا کہ ان کا لکھا ہوا اخلا سے شخصیت کا پردہ ہٹ جائے۔ اپنے علاوہ کے ساتھ بعض اوقات ان کا رویہ بڑا سچ ہو جاتا تھا جس کی وجہ سے ان کے دلوں میں گریں پڑ جاتی تھیں اور وہ درس گاہ کے باہر اگر کہیں اللہ قائل پاتے تھے تو پہلو بچا کر نگل جاتے تھے۔ صدیقی صاحب نے اپنے کردار کی اس خامی کا اعتراف کیا ہے اور ”فتق دوام“ میں متحدہ مقامات پر اس پر تاسف کا اظہار کیا ہے۔ اپنے سالوں کی کسی ناپسندیدہ بات پر رنجیدہ ہو کر وہ بیوی سے لڑنے بیٹھ جاتے تھے۔ یہ ایک نامعقول بات تھی۔ صدیقی صاحب نے اپنی اس کمزوری کا بھی ”فتق دوام“ میں اقرار و اعتراف کیا ہے۔

ماں کے پیٹ سے تو کبھی کوئی طامہ پیدا نہیں ہوا (الا ماشاء اللہ) لیکن اکثر ”طامے“ ہاحوم بھی ظاہر کرتے نظر آتے ہیں کہ ان میں کبھی کوئی لٹلٹی تھی ہی نہیں۔ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی اردو کے معروف نقاد ہیں۔ ان کی تفصیلات و تالیفات اپنی کچھ کتابوں کے باوجود اردو کے تنقیدی ادب کی آبرو ہیں جس زمانے میں انھوں نے اپنی خودنوشت لکھی ان دنوں وہ اسلامیہ یونیورسٹی بہاول پور میں صدر شعبہ اُردو اور فائن فنکشنی آف آرٹس تھے۔ اپنی تحریروں سے وہ دنیاے اُردو میں نام پیدا کر چکے تھے۔ اس پس منظر میں جب ہم انھیں ”فتق دوام“ میں اپنی املا اور زبان و بیان کی غلطیوں کا اعتراف کرتے ہوئے دیکھتے ہیں اور اپنی اصلاح کرنے والوں کا ذکر مصلحت سے

کرتے ہوئے پڑھتے ہیں تو ہمیں ان کی شخصیت کے اُچلے پن پر حیرانے لگتا ہے۔

اچھی آپ بیتیاں، آپ جی نویس کے حال و احوال کا حقیقی مرقع تو ہوتی ہی ہیں، اس کے علاوہ اپنے عہد، وقت اور ماحول کے مرقعے بھی ہوتی ہیں ان میں اپنے عہد اور ماحول کے بارے میں ایسی تصاویر ملتی ہیں جو کسی اور جگہ نہیں مل سکتیں۔ اس نقطہ نظر سے "نقشِ دوام" کا مطالعہ کیا جائے تو بھی یہ ایک وسیع تحریر قرار پاتی ہے۔ اپنی طالب علمی کے زمانے میں صدیقی صاحب نے مختلف سیاسی شخصیتوں، شاعروں اور ادیبوں کو قریب سے دیکھا تھا۔ ان کے بارے میں انھوں نے جو اثرات "نقشِ دوام" میں قلم بند کیے ہیں ان سے قاری کی معلومات میں گراں قدر اضافہ ہوتا ہے۔

اپنی تدریسی زندگی میں ڈاکٹر صدیقی نے جن اصحابِ علم کے ساتھ کام کیا مثلاً پروفیسر حمید احمد خاں ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر عبادت بریلوی، سید وقار عظیم، ڈاکٹر وحید قریشی، مولانا علم الدین سالک، امتیاز علی تاج، ان اصحاب کے بارے میں دوسرے ذرائع سے بھی معلومات ملتی ہیں لیکن ڈاکٹر صدیقی نے ان کے بارے میں جو کچھ اپنی خودنوشت میں لکھا ہے اس سے ان اصحاب کی تصویروں کے رنگ مزید واضح ہوتے ہیں اور ان اصحاب کی شخصیتوں کے نئے گوشے سامنے آتے ہیں۔

مختصر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی کی آپ جی "نقشِ دوام" اردو کی آپ جیوں میں ایک خوش گوار اضافہ ہے۔ یہ ان شہدِ آپ جیوں سے (جن کی بڑی دھوم ہے) کہیں بڑھ کر ہے۔ حقیقت بیانی اور صاف گوئی کے اعتبار سے بھی، توازن اور اعتدال کے نقطہ نظر سے بھی اور صدیقی صاحب کے عہد کے معاشرتی تہذیبی اور درس گاہوں کے اندرونی معاملات کو سمجھنے کے نقطہ نظر سے بھی۔

## حواشی:

- ۱۔ تمام دہلی، مہرا، آپ جیوں کی اہمیت، مشورہ نقوش (آپ جی فیسر)، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص ۳۲
- ۲۔ ایضاً، ص ۳۳
- ۳۔ ایضاً، ص ۳۹
- ۴۔ ایضاً، ص ۳۹، ۴۸
- ۵۔ عبداللہ، سید، ڈاکٹر، آپ جی، مشورہ نقوش (آپ جی فیسر)، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص ۶۳
- ۶۔ افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر، نقشِ دوام، خودنوشت، قلمی نسخہ، غیر منسلک، ص ۵۲ تا ۵۶
- ۷۔ ایضاً، ص ۵۶

## بیدار بخت بہ طور مترجم (تجزیاتی مطالعہ)

پروفیسر فیصل کمال حیدری

### Abstract

The tradition of translating Urdu poetry into English prevails over around 150 years. Orientalists such as Major Henry Court, G.E. Ward and C.S. Tute translated Sauda and Hali with educational purpose. Currently, the quantitative magnitude of translated treasure of Urdu poetry is satisfactory but there may be difference of opinion on its quality as some of the translators believes in maintaining the form and meterical rythm of source text in the translated text whereas others only maintain the semantic aspect of Urdu poetry. Dr. Baidar Bakht may be included among the latter group. So far, he has published 20 translated collections of Urdu poetry in association with his Canadian poets and scholars. He seemed to be succesful in transmitting the meaning but fails to maintain the prosodic impact of Urdu poetry. This aspect harms his translations in case of Ghazals the most.

By and large, Baidar Bakht's contributions in making Urdu poetry understandable for the foreign readers are commendable as due to his untiring efforts the foreign readers can at least have a glimps of the themes and ideas of modern Urdu Poetry.

اردو شاعری کے انگریزی تراجم کی روایت کم و بیش ڈیڑھ سو سال پر محیط ہے۔ ابتدا میں ہنری کورٹ،<sup>(۱)</sup> جی۔ ای۔ وارڈ<sup>(۲)</sup> اور سی۔ ایس۔ ٹیوٹ<sup>(۳)</sup> جیسے مستشرقین نے نصابی ضروریات کے تحت سودا اور حالی کا کلام انگریزی زبان میں منتقل کیا اور بعد ازاں کلام غالب،<sup>(۴)</sup> اقبال<sup>(۵)</sup> اور فیض<sup>(۶)</sup> کے انگریزی تراجم سے اس روایت میں مضبوطی آئی۔ دور حاضر میں ہمارے سامنے معیاری اور کمزور تراجم کی کئی مثالیں موجود ہیں۔ مترجمین اپنی

الفاظ طبع اور ترجمہ کے متعلق اپنے مخصوص نظریے کے مطابق کلاسیکی اور جدید شعرا کو انگریزی زبان میں منتقل کر کے انگریزی خواں طبقہ کے لیے اردو شاعری قابلِ تحسین بنا رہے ہیں۔

با اعتبار کیفیت اردو شاعری کے انگریزی تراجم کسی حد تک اطمینان بخش قرار دے جاسکتے ہیں لیکن دونوں زبانوں کی نحوی ساخت، معنویاتی نظام اور قافریاتی پہلو میں پائی جانے والی عدم مماثلت کے نتیجے میں یہ طے کرنا محال ہے کہ معیاری اور غیر معیاری ترجمہ کی کوئی کیا ہے؟

ایک طرف خواجہ طارق محمود کے منظوم تراجم ہیں جو اسلوبیاتی شکوہ کا گہرے دھندہ بن کر رہ جاتے ہیں تو دوسری طرف شوکت جمیل، یوسف حسین خان، شیخو کے۔ کمار اور محمود جمال جیسے مترجمین ہیں جن کے مترجمہ متون معنوی اجازت کے حوالے سے تو اطمینان بخش ہیں لیکن تکنیکی عدم اجازت نے اردو شاعری کے مزاج کو نئی طرح متاثر کر دیا ہے۔

اسی طرح کے۔ سی۔ کاغذاء دی۔ ہے۔ کیزن، مظفر۔ اے۔ غفار، ڈی۔ ہے۔ معتمد ز اور نوید انجمی جیسے مترجمین منظوم ترجمہ پر یقین رکھنے کے ساتھ ساتھ اردو شاعری کے مزاج، اسلوب اور معنویت کو برقرار رکھ کے عمدہ شعری تراجم کے نمونے پیش کر رہے ہیں۔ ہر دو طرح کے مترجمین کا منصوبہ مقصود اردو شاعری کو عالمی قارئین کے لیے قابلِ تحسین بنانا ہے۔ آخر الذکر مترجمین اردو زبان کے شعری دور کی معیاری منتقل کو عالمی سطح پر اجاگر کرنے کے ضامن ہیں جب کہ لالہ المذکرہ شعراے اردو کو عالمی قارئین سے متعارف کروانے کا اہتمام رکھتا ہے۔ دورِ حاضر کے معروف مترجم ڈاکٹر بیدار بخت کا شمار اہل المذکرہ میں کیا جاسکتا ہے۔

۱۹۸۵ء سے تا دمِ تحریر فاضل مترجم کی قریب (۲۰) مترجمہ تصانیف معرض اشاعت میں آچکی ہیں۔ یو۔ ایف۔ ایم۔ سی۔ این آر کی، جمیلین گرافٹ، جگر اور ڈیمک کوہن کی معاونت میں شائع ہونے والی ان تصانیف میں فاضل مترجم کشور ناہید، احمد ندیم قاسمی، پروین شاکر، احمد اسلام امجد، محمود سلطان پوری، گوہال، شہریار، شاہد حالی، محمد علوی، جمیل الدین حالی، شمس الرحمن فاروقی، علی سردار جعفری اور اختر الایمان کے منتخب کلام کو انگریزی زبان میں منتقل کر چکے ہیں۔ تذکرہ شعرا میں کشور ناہید، احمد اسلام امجد، جمیل الدین حالی، شہریار اور اختر الایمان کے منتخب کلام پر بیدار بخت کی دو دو مترجمہ تصانیف معرض اشاعت میں آچکی ہیں۔ ان کے علاوہ An Anthology of Modern Urdu Poetry کے عنوان سے شائع ہونے والے مترجمہ انتخاب میں مقدمہ محمد الدین، ان۔ م۔ راشد، فیض احمد فیض، میراجی، علی سردار جعفری، اختر الایمان اور فیض الرحمن کے منتخب کلام کا ترجمہ شامل ہے۔

جدید اردو شاعری کے انگریزی تراجم کے باب میں بیدار بخت کی کاوش اس اعتبار سے قابلِ ستائش ہے کہ انہوں نے لحاظِ مقدار و دیگر مترجمین سے کہیں زیادہ کام کیا۔ ان کے تراجم کے طویل مغربی قارئین اردو شاعری کے موضوعات اور رجحانات سے آشنا ہوئے۔ ان کی کتاب "The Price of Looking Back" (کشور ناہید کے منتخب کلام کا انگریزی ترجمہ) کو لیبیا یونیورسٹی کی جانب سے Translation Centre Award بھی

حاصل کر چکی ہے۔

بیدار بخت کے تراجم کو فنی ترجمہ کے اصول و ضوابط پر پرکھا جائے تو کہنا پڑتا ہے کہ ان کی یہ کاوشیں تھارنی سطح سے آگے نہیں بڑھ پاتیں۔ بلاشبہ یہ کاوشیں باقتدار کثرت قابل صد تحسین ہیں لیکن فاضل مترجم، مترجمہ متون میں اردو شاعری کا ہیکٹی اور فنی پہلو برقرار رکھنے میں بالکل ناکام رہے ہیں۔

ہیکٹی حوالہ سے غزل کا ترجمہ انگریزی مترجمین کے لیے باہموم کار و شمار رہا ہے۔ قافیہ پیمائی کی پابندی اس سلسلہ میں اساسی نکتہ رہی ہے۔ کے۔ سی۔ کاٹز، اڈی۔ ہے۔ سمیت، نوید الہی اور مظفر اے غفار جیسے مترجمین کافی حد تک اس مشکل کا حل تلاش کرنے میں کامیاب بھی ہوئے ہیں لیکن عموماً غزل کا ترجمہ ماخذ متن کے رنگ و روپ سے عاری ہو جاتا ہے۔ چوں کہ بیدار بخت ہیکٹی اتباع کے قائل ہی نہیں اس لیے غزل کے تراجم میں وہ محض سطر بہ سطر ترجمہ کا طریق کار اختیار کرتے ہیں جس کے نتیجے میں معنی کا بے کیف ابلاغ تو ہو جاتا ہے لیکن غزل کی تاثیر کم و بیش زائل ہی ہو جاتی ہے۔ ذیل کی مثال میں یہ صورت واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔

کہتے ہیں میں سوتے سوتے چلتی ہوں  
ہنسا دیکھ کے لوگوں کو رو رہتی ہوں  
خواہن میرا پیچھا کرتی رہتی ہے  
میں کانٹوں کے ہار پہوتی رہتی ہوں  
کمال پرانی ہاتھ سے کرتی رہتی ہے  
ہات پرانی جیت میں پالتی رہتی ہوں

(کشور ناہید) (۷)

People say that I walk in my sleep,

Burst out crying when I see someone laughing

Desire follows me around

And I knit garlands of thorns

The old skin peels off my hands

And old stories are nurtured in my stomach <sup>(8)</sup>

سادہ و سلیس اسلوب میں کہے گئے کشور کے اشعار انگریزی میں چپختے چپختے بے کیف ہو گئے۔ ان اشعار میں ہر بھی کوئی بڑے مغز بات نہیں کہی گئی البتہ ماخذ متن میں قافیہ اور ردیف کی پابندی سے مرتب ہونے والا جٹ بھی مترجمہ متن میں ہیکٹی عدم اتباع سے زائل ہو گیا ہے۔ یہ ایک اضافی نکتہ ہے کہ حقوق مثال میں آخری

شعر کا ترجمہ لفظی ترجمہ کی بھی ایک کمزور مثال ہے۔ "پرانی باتوں کو پیٹ میں پالنا" کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ اس عماراتی انداز کو انگریزی میں یوں ہی نقل کر دیا جائے۔ ویسے بھی لفظی ترجمہ کے عمل میں "پیٹ" کا مترادف "Stomach" ملا تھا؛ قابل فہم ہے نیز معدہ میں کوئی شے چلتی نہیں ہے۔ زہر بحث مصرعہ کا ترجمہ با آسانی یوں ہو سکتا تھا۔

"Old Stories keep nourishing in me"

بیدار بخت کے تراجم کا ایک اہم پہلو سادگی و سلاست اور روایتی بیان ہے۔ بلاشبہ یہ ایک مثبت وصف ہے۔ البتہ مترجم کو اخذ متین کے مطابق اسلوب ترتیب دینا چاہیے۔ نیز خیال کی ترجمانی میں اگر روایتی کسی حد تک حثاثر ہو بھی جائے تو بھی خیال کو فوقیت دینا ضروری ہے۔ بالخصوص غزل کے ترجمہ میں روایتی بیان کا یہ وصف بیدار بخت کے ترجمہ کو بہا اوقات حثاثر کر دیتا ہے۔ احمد نعیم قاسمی کے فنی اشعار اور بیدار بخت کا ترجمہ اس حقیقت پر دال ہے۔

جیسے جیسے لوگ حق کے دائروں بنتے گئے  
جو حقائق تھے وہ سب دہم دگماں بنتے گئے

جن ٹھگوں کا خُسن تھا قدِ بلی شہرِ حیات  
ٹھنیوں سے ٹوٹ کر سب گراں بنتے گئے

ازلِ ازل چند دھبے تھے دھڑ رنگ کے  
شدتِ تخلیقِ ظن سے جو جہاں بنتے گئے<sup>(۱۰)</sup>

Once man began to share the secrets of truth,  
Realities turned into doubts and fancies  
Flowers, their beauty a beacon on the highway of life,  
Fell from their branches, only to become obstacles

A few patches of the spirit of colour,

Transformed into a world by the intensity of creation<sup>(110)</sup>

پہلے شعر میں ندیم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ جوں جوں انسان دائرِ حق سے آشنا ہوتا گیا، حقائق، دہم دگماں میں بدلنے لگے جب کہ مترجم متین یہ کہہ رہا ہے کہ انسان دائرِ حق سے آشنا ہوا تو حقائق دہم دگماں میں بدل گئے۔ ندیم کے معنی کا تسلسل اور حرکت مترجم متین میں ساکت ہو گیا ہے۔ "بنتے گئے" میں ارتعاشی تاثر ہے اور "بن گئے" سادہ

ماضی مطلق کا جملہ ہے۔ یوں ترجمہ ظاہراً درست ہوتے ہوئے بھی درست نہیں ہے۔ اس شعر کا ترجمہ یوں ہو سکتا تھا۔

The more the man got to know the secrets of life

The more the realities began to blur in doubts and fancies

دوسرے شعر کے مصرعہ جانی کا ترجمہ یہ تاثر دیتا ہے کہ پھول سگہ گراں بننے کے لیے ٹھنڈوں سے ٹوٹ گئے۔ جب کہ عدم کا مدعا یہ ہے کہ پھول ٹھنڈوں سے ٹوٹنے اور سگہ گراں بننے گئے۔ چنانچہ ترجمہ یوں ہونا چاہیے تھا۔  
"Flowers fell from the branches and became obstacles gradually"

جوں کہ اس غزل کے ترجمہ میں غزل کے ردیف "بننے گئے" کا تحریک، مترجمہ متن میں عطا ہے۔ اس لیے تیسرے شعر کا ترجمہ بھی متاثر ہو گیا۔ اس تحریک کی فراموشی کے باعث مترجم نے تیسرے شعر کے مصرعہ اولیٰ میں "اول غزل" کو بالکل ہی نظر انداز کر دیا ہے۔

غزلوں کے برخلاف منظومات کے ترجمہ میں بیدار بخت اور اُن کے معاد ان مترجم عموماً کامیاب رہے ہیں۔ اس کا بنیادی سبب تو یہ ہے کہ بیدار بخت ہمیشگی قیود کے قائل نہیں ہیں اور ترجمہ کے لیے منتخب کردہ منظومات آزاد اور نثری نظم کی دلیل میں آتی ہیں جنہیں عموماً فری ورس (Free Verse) میں ترجمہ کیا گیا ہے۔ یہ تراجم عموماً شاعر کے مدعا کا موثر اظہار کرتے ہیں۔ مثلاً ذیلی مثال دیکھیے۔

نیم شب اور شہر خواب آلود، ہمسائے

کہ جیسے دُزد و شب گراں کوئی!

شام سے تھے حسرتوں کے بندہ ہے دامن ہم

پتی رہے تھے جام پر ہر جام ہم

یہ سمجھ کر، جڑ چنناں کوئی

شاید آخر ابتداءے راز کا ایمان ہے!

(کون سی انجمن کو سلجھاتے ہیں ہم؟)

(ن۔م۔راشد) (۱۰)

Deep night, and the town drowzing,

neighbours seen prowling thieves

Since dusk we have turned slaved to vain desires,

Drinking cup after cup of wine,



Always hoping that the next

Will give a key

To the mystery we live in

(What Tangles Are We Trying To Ungrave)<sup>(12)</sup>

بیدار بخت، راشد کی نظم کی تاخیر اور فضا کو مترجم متن میں بھانے پر بخوبی قادر ہوئے ہیں۔ ماخذ متن میں آنے والی تراکیب اور استعارے موثر انداز میں عالمی زبان میں منتقل ہوئے ہیں۔ ”عمیر خواب آلودہ“ کے لیے ”town drowzing“، ”دزد شب گرداں“ کے لیے ”Prowling thieves“ اور ”حسرتوں کے بندہ“ کے لیے ”Slaves of vain desires“ جیسی تراکیب سے فاضل مترجم نے راشد کی نظم کا معیاری ترجمہ پیش کیا ہے۔

غزل اور نظم کے علاوہ بیدار بخت نے دوہوں پر بھی طبع آزمائی کی ہے۔ میری۔ این۔ آر کی کی معاونت میں ترتیب دی گئی دو مترجم تصانیف ”Clam Under“ اور ”Destination Beyond Destination“ The Whirlpool میں جمیل الدین عالی کے دوہوں کو انگریزی قالب میں ڈھالا گیا ہے۔ یہ کاوش اس اعتبار سے قابلِ تحریف ہے کہ فاضل مترجم نے اردو شاعری کی نسبتاً غیر معروف مگر خالص مقامی صنف کو ترجمہ کے لیے منتخب کیا۔ البتہ یہ امر افسوس ناک ہے کہ ”دوہے“ کو چار سطروں میں ترجمہ کر کے غزل کی طرح اس پینکی صنف کا ہدا کا نہ تشخیص فرما سوش کر دیا۔ بہر حال معنوی اعتبار سے بیدار بخت، عالی کا دو مترجمہ متن میں برقرار رکھنے پر بالعموم قادر رہے ہیں۔

کس کس گھر کی بنیاد رکھو اور کیا کیا کچھ بناؤ  
عالی جی تم اپنے گھر دے، تم ہی ٹوٹ نہ جاؤ<sup>(۱۳)</sup>

You lay the foundation for many abodes,

And make so many homes

Merely, a toy-house yourself,

Aali, you might break one day<sup>(14)</sup>

مذکورہ مثال میں اگر شعریت کی عدم موجودگی کو مترجم کی مجبوری یا شعرا سمجھتے ہوئے نظر انداز کر دیا جائے تو معنوی حوالے سے ترجمہ ماخذ متن کے عین مطابق بھی ہے اور مکمل بھی۔

جنوبی طور پر اردو شاعری کے انگریزی تراجم کی روایت میں بیدار بخت کی کاوشیں اس حوالے سے کسی حد تک کمزور نظر آتی ہیں کہ اردو شاعری کا مخصوص مزاج مترجمہ متن میں منتقل نہیں ہو پایا۔ بالخصوص غزل اور دوہے جیسی پینکی اصناف کا فوری درس میں ترجمہ کر کے بیدار بخت نے مذکورہ اصناف کی انفرادیت کو متاثر کیا ہے۔ اسی

طرح ردِ اپنی بیان اور سادگی و سلاست کی فرض سے ترتیب دیے گئے مترجمہ متون میں معنوی ابلاغ بھی بعض اوقات مجروح ہوا ہے۔

ابن ان۔ م۔ راشد، علی سردار جعفری، اختر الایمان، احمد ندیم قاسمی، جمیل الدین حالی، کشور نامیہ، امجد اسلام امجد اور پروین شاکر کے ساتھ ساتھ مجروح سلطان پوری، محمد طوی، گوپال محل اور شاہد باغی جیسے صنفِ دوم کے شعرا کے کام کو انگریزی زبان میں منتقل کر کے بیدار بخت نے جدید شاعری کا وسیع تر کیوں انگریزی خواں طبقے کے لیے قابلِ تفہیم بنا دیا ہے۔ بیدار بخت کی کاوشوں کا اہم ترین وصف یہ ہے کہ عمومی رجحان کے برعکس انھوں نے شعراے اردو کے مترجمہ منتخبات کی بجائے، ایک شاعر کے منتخب کام کے ترجمے کو ترجیح دی ہے جس سے قارئین، شعراے اردو کے محبوب موضوعات، رجحانات اور رویوں سے بخوبی آشنا ہو پاتے ہیں۔ ترجمہ کے اس رجحان کو اردو شاعری کے مخصوص مزاج کی مطابقت سے فروغ دیا جائے تو اردو شاعری موثر طور پر انگریزی خواں طبقے تک پہنچ سکتی ہے۔

#### حوالہ جات :

- 1- Court, Major, Henry, *Selections from Kulliyat or Complete Works of Mirza Rafi-oo-s-Sanda*, Simla: J.Eiston Station Press, 1872
- 2- Ward, G.E., *Quatrains of Hali*, London: Oxford University Press, 1904
- 3- Tute, C.S., *The Quatrains of Hali*, Bombay: Oxford University Press, 1932
- ۳۔ (تفصیل کے لیے دیکھیے) احمد قاسم، کام غالب: اردو کے انگریزی تراجم، تحقیقی و تجزیاتی مطالعہ، مقالہ برائے بی ایچ ڈی، لاہور، جامعہ پنجاب، ۲۰۱۱ء
- 5- Abdul-Ghani, Dr., *The English Translation of Iqbal's Poetry*, Lahore: Bazm-e-Iqbal, 2004
- ۶۔ فارذاقبال، کلامِ فیضی کے انگریزی تراجم: تحقیقی و تنقیدی جائزہ، مقالہ برائے ایم فل، اردو، لاہور، جامعہ پنجاب، ۲۰۰۳ء
- ۷۔ کشور نامیہ، وحشتِ فیس میں لہلی، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۵۸۴-۵۸۱
- 8- Bakht, Baidar, Leslie Lavigne & Derek M. Cohan, *The Scream of an illegitimate voice*, Lahore: Sang-e-Meel, 1991, P-52
- ۹۔ احمد ندیم قاسمی، غزلیں، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص ۳۳
- 10- Bakht, Baidar, Parveen Shakir & Leslie Lavigne, *Selected Poems of Ahmed Nadeem Qasmi*, Islamabad: Pakistan Academy of Letters, 1995,

P-36

۱۱۔ ان۔م۔ دانش، گلیانو، دانش، لاہور: ماہرا پبلشرز، سن، ان، م، ۳۷-۳۸

- 12- Bakht, Baidar & Kathleen Grant Jaeger, *An Anthology of Modern Urdu Poetry* (Vol 1), New Delhi: Educational Publishing House, 1985, P-30
- 13- Bakht, Baidar & Marie-Anne Erki, *Calm under the Whirlpool*, Karachi: Royal Book Company, 2003, P-245
- 14- *ibid*, P-244



## محمد حسن عسکری اور فرانسیسی تخلیق کار، ذہنی اشتراک و انسلاک

قدیر انجم باجوہ

### Abstract:

Mohammad Hassan Askari is a renowned figure in urdu literature and was a widely read writer. He was greatly fond of international literature especially French literature. There are a few reasons for his deep attachment to the French literature. One of the reasons is that the muslims of subcontinent liked the French nation more than the British. For instance Tipu Sultan also asked for help from the French to fight against the British. The other reason is that there are more metaphysical elements in the French civilization in comparison to the English civilization. This is the most favourite(aspect) topic of Mohammad Hassan Askari. The third reason is that in French literature it is depicted very expliotely that industrial development and grouping have totally usurped the right of freedom from man. In short we can conclude by saying that the French literature and the works of Askari have many characteristics in common.

محمد حسن عسکری اردو ادب کی قدآور شخصیت ہیں۔ ان کی تخلیقی شخصیت کی مختلف جہات ہیں جن میں تخلیق، انسان نگاری اور ترجمہ نگاری خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ محمد حسن عسکری کی ایک پہچان ان کی بین الاقوامی ادب پر دسترس اور پھر اس ادب کے موضوعات اور اسالیب سے اردو ادب کے دامن کو وسعت دینے کے حوالے سے ہے۔ محمد حسن عسکری کی تخلیقی زندگی میں ٹھہراؤ نہیں۔ وہ ترقی پسندی سے سفر کرتے ہوئے مغربی ادب اور خاص طور پر فرانسیسی ناول نگاری کے خیالات کا اجماع کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ بعد ازاں وہ اسلامی ادب کے داعی بن گئے۔

اسی وجہ سے ان کی تنقیدی تحریروں میں بار بار سینے گھٹوں (عبدالواحد بکینی) کا ذکر ہے جس نے مابعدالطبیعات کے حوالے سے محدود کام کیا ہے۔ رہنے گھٹوں کا دائرہ اخلاصیت ہندوازم سے ہوتا ہوا اسلام تک پہنچتا ہے۔ اس طرح محمد حسن عسکری کا حقیقی سفر بھی مختلف ارتقائی مراحل طے کرتا ہوا ایک دل فریب موضوعات کے روپ میں سامنے آتا ہے۔ محمد حسن عسکری انگریزی ادب کے استاد تھے اور ان کی انگریزی ادب پر گہری نظر تھی۔ انگریزی ادب کے مطالعہ کے دوران انھیں فرانسیسی ادب سے شغف پیدا ہوا۔ فرانس ایک ایسی سرزمین ہے جہاں پنپنے والی مختلف سیاسی و سماجی اور ادبی تحریکوں نے عقیدوں و تصنیفیں کے حوالے سے پوری دنیا پر اثرات مرتب کیے۔ فرانسیسی ادب نے بھی دنیا کی مختلف زبانوں کے ادب پر اپنے گہرے اثرات مرتب کیے، خاص طور پر رومانیت، علامت نگاری، سرریلیزم، اداویت اور تاثیریت کا آغاز فرانسیسی تخلیق کاروں نے کیا۔ علاوہ ازیں مصوری، سنگ تراشی، فنِ تعمیر اور شعری تمثال نگاری میں بھی فرانس سب سے آگے رہا۔ محمد حسن عسکری ان تحریکوں اور موضوعات کے توسط سے فرانسیسی ادب کی طرف مائل ہوئے۔ ان کے فرانسیسی ادب سے شغف کے حوالے سے منظر علی سید لکھتے ہیں:

”فرانسیسی سے وابستگی اتنی گہری ہوئی کہ اپنے نئے مجموعے کا نام ”ستارہ یا بادبان“ بھی ایک فرانسیسی شاعر کی نظم سے نکالا۔ ان کی فرانسیسی دانی پر کسی نے کوئی شک نہیں کیا، پھر بھی انھوں نے اس کا ثبوت ہم پہنچانے کی اس قدر کوشش کی ہے کہ بعض مطالعین کے حوالے سے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اردو میں کم اور فرانسیسی میں زیادہ لکھتے ہیں۔ انیسویں صدی کے چند ایک ناولوں کے انھوں نے جو تراجم کیے ان کے لیے اردو ادب ان کا بیحد ممنون رہے گا۔“ (۱)

منظر علی سید، حسن عسکری کے فرانسیسی زبان و ادب سے دل چسپی کو مد نظر رکھتے ہوئے یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ ”ان کا اسلام بھی فرانسیسی کتب کے راستے سے آیا ہے۔“ محمد حسن عسکری جب اسلام کے جدید علمائے حالات زندگی اور ان کے افکار و خیالات پر روشنی ڈالتے ہیں تو وہ ان فرانسیسی مستشرقین کو بھی اہمیت دیتے ہیں جنھوں نے اسلام کی اصل روح کو لوگوں کے سامنے لانے کی بھرپور کاوش کی۔

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نئی ہیئت کی تلاش میں محمد حسن عسکری نے فرانسیسی ادب سے گہرا رابطہ کیوں استوار کیا اور فرانسیسی تخلیق کاروں نے ان کے ذہن کو کس عمارت پر اپنی طرف مائل کیا؟ اور اس کی کیا وجہ ہے کہ وہ اپنی بات بوجھلے، میلادے، طنز و استعارے والے شعروے سے شروع کر کے رہنے گھٹوں پر ختم کرتے ہیں۔

محمد حسن عسکری کی فرانسیسی ادب سے وابستگی کی مختلف وجوہات ہیں۔ اس حوالے سے دو تاریخی حقیقتوں کو مد نظر رکھنا ضروری ہے۔ ایک تو یہ کہ قرون وسطی کے خاتمے کے ساتھ ساتھ فرانسیسی اثرات انگریزی ادب سے نکال کر پھینکے جاتے تھے۔ سیاسی، سماجی اور فکری سطح پر انگریزوں نے فرانسیسیوں سے میز ہونے کے لیے تخلیق کے لیے ایک نئی سمت دریافت کر لی تھی۔ ان کے زندگی کے بارے میں دو بے فرانسیسیوں سے بالکل متضاد سمت میں اپنی تشکیل کر رہے تھے۔ دوم برطانیہ میں پروٹسٹنٹ تحریک کے زور کے چلچلے یورپ کے فرانسیسیوں کی طرف جنکاؤ کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس طرح انگریزی فکر کا کوئی قوز تھا تو وہ فرانسیسی روایت تھی جو مشرقی روایات

سے انگریزی کی نسبت زیادہ اسٹاک رکھتی تھی۔ مثال کے طور پر جو لین ہوٹا اور رہنے گئیں وہ مابعد الطبیعیات، ہندو ازم اور اسلامی تہذیب و تمدن کے ضدوخال کو فرانسیسی زبان میں بیان کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں جو لین ہوٹا کی تصنیف ”جالسوں کی غداری“ (The Betrayal of The Intellectuals) اور رہنے گئیں کی تصنیف ”وی کرکس آف دی ماڈرن ورلڈ“ (The Crisis of The Modern World) دیکھی جاسکتی ہیں۔ ان دونوں تصانیف میں مشرق اور مغرب کی مذہبی اور تہذیبی اقدار کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اسی طرح شوآن (Frith of Schuon) نے ”In The Tracks of Buddhism“ میں بھی علم الکلام کی رو سے ثابت کیا ہے کہ خدا تمام کائنات کا حاکم ہے اور اس کی طرف تمام لوگوں نے پلٹ کر جانا ہے۔ ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ فرانسیسی ادب پر انگریزی ادب کی طرح مادیت پرستی کی گرفت مضبوط نہ تھی۔ عسکری کے فرانسیسی کی طرف متوجہ ہونے اور فرانسیسی فیکٹوں اور موضوعات کو اردو کے سانچوں میں ڈھالنے کی کاوش کے پیچھے یہی وجوہات کارفرما نظر آتی ہیں۔ وہ خود لکھتے ہیں:

”مجھے تو فرانسیسی ادب میں کاروبار پسند آتا ہے۔ جنگ کے دوران میں فرانسیسی ادب آزادی کی لڑائی میں دل و جان سے شامل رہے مگر لڑائی ختم ہوتے ہی وہ سیاسیات سے الگ ہو گئے۔ جب ملک کی موت و حیات کا سوال تھا تو انہوں نے ادب کو قوی فرض کے راستے میں جان لیں ہونے دیا۔ جب تاریک وقت نکل گیا تو پھر انہوں نے کسی قسم کی سیاست کو ادب کے گئے ہر جہری ٹھک بچھرنے دی اور آج بھی جب دنیا بھر کے ادیب یہ کہتے ہیں کہ اب کیا لکھیں، کیا لکھیں، کون جانے کل اسٹیم بم سے دنیا ختم ہو جائے تو فرانسیسی بڑی بے فکری سے اپنے تخلیقی کام میں مصروف رہے جیسے لافانی ہوں۔“ (۲)

ایک تاریخی حقیقت یہ بھی ہے کہ مسلمانانِ بر عظیم کے سیاسی زوال کے آخری برسوں میں انگریزوں، مسلمانوں اور فرانسیسیوں کے درمیان کشمکش پیدا ہو گئی تھی۔ انگریزوں کی خواہش تھی کہ بر عظیم کے مسلمانوں کو سیاسی، سماجی اور اقتصادی طور پر پس ماندہ رکھا جائے۔ اس بنا پر مسلمان انگریزوں سے نفرت کرنے لگے اور ان کا جھکاؤ فرانسیسیوں کی طرف ہو گیا۔ مسعود کے مسلمان حکمران ٹیپو سلطان نے بھی انگریزوں کے خلاف فرانسیسیوں سے مدد طلب کی۔ اس بات کا ذکر عسکری کی تصانیف میں متعدد مقامات پر آتا ہے۔ فرانسیسی ادب سے ذہنی اور قلبی وابستگی کی بنا پر محمد حسن عسکری نے استاں دال (Stendhal) کے ناول ”The Scarlet and Black“ کا اردو ترجمہ ”سرخ و سیاہ“ کے نام سے کیا۔ اس ناول کے حوالے سے محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

”سرخ و سیاہ (The Scarlet and Black) کے فرانسیسی مصنف استاں دال نے اپنے بہرہ جزمین سول کو سیاسی طاقت کے حصول کی خواہش میں جتنا دکھایا ہے جس کے لیے اس کے سامنے وہ راستے ہیں، یا تو وہ سپاہی بن جائے یا پردہت کی جگہ سنبھال لے۔ اپنی آرزوؤں کی تکمیل کے لیے سول ہر طرح کی بد اطواریوں میں طوط ہو کر کامیاب تو ہوتا ہے لیکن آخر کار

اس پر یہ راز آشکار ہوا کہ معاشرے میں اس کا یہ مقام کسی طرح برتر نہیں ہے۔ اس طرح ”سرخ و سیاہ“ میں فطری انسان کے ناگزیر انجام کی پیش گوئی کی گئی ہے۔“ (۳)

استان وال نے اس ناول میں کرداروں کی نفسیاتی الجھنیں سلجھانے کی کامیاب سعی کی ہے اور معاشرتی نا انصافیوں اور تضادات کو بڑے خوب صورت انداز میں بیان کیا ہے۔ انٹونی نو جوان پادری M. Michoud کے گہرا تالیق مقرر ہوتا ہے۔ وہ اس کی بیوی سے ناجائز تعلقات استوار کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن اس جرم کی پاداش میں اسے گھر سے نکال دیا جاتا ہے اور اس کے کسی بھی چرچ میں داخلہ لینے پر پابندی عائد کر دی جاتی ہے۔ اس صورت حال سے ٹک آ کر وہ M. Michoud پر قاتلانہ حملہ کرتا ہے اور بعد ازاں اس جرم کی پاداش میں اسے پھانسی کی سزا سنائی جاتی ہے۔

فرانسیسی ادب سے انسلاک کی بنا پر محمد حسن عسکری معاشرتی نا انصافیوں میں جنس کو اہم قرار دیتے ہیں۔ ”پھسلن“ محمد حسن عسکری کے افسانوی مجموعے ”جزیرے“ کا دوسرا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ دو نوجوان لڑکیوں کے اقصائی بیہوش اور جنسی کش مکش کو بیان کرتا ہے۔ سید وقار عظیم نے اس افسانے کے بارے میں کہا ہے کہ یہ افسانہ عریاں ہو کر بھی عریاں نہیں ہے۔ استان وال کی طرح محمد حسن عسکری نے بھی جنسی بیہوش اور اقصائی کش مکش کا نقشہ بڑے فن کارانہ انداز میں کھینچا ہے۔ وہ بھی فرانسیسی رمز نگاروں کی طرح خارجی منظر کو دیکھ کر اس کی اساسی حقیقت کو سمجھ لیتے ہیں۔

محمد حسن عسکری نے فرانسیسی ناول نگار گستاؤ فلوریہ کے ناول ”Madame Bovary“ کا بھی اردو میں ترجمہ ”مادام بواری“ کے نام سے کیا ہے۔ ناقدین کی نظر میں یہ ایک مثالی ناول ہے۔ اس ناول کے ترجمے کے حوالے سے محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

”میرے جس ترجمے کو غور سے چننا چاہیے تھا، وہ ہے ”مادام بواری“۔ میں یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اس کتاب میں نثری اسلوب کے جتنے مسائل سامنے آتے ہیں، میں نے ان سب کو سمجھ لیا ہے۔ اس کام کے لیے سال بھر چاہیے۔ بہر حال جو دو چار باتیں میرے پلے چڑیں وہ میں نے اردو میں پیدا کرنی چاہیں مثلاً ایک تو میں نے کوشش کی کہ فلوریہ نے طامت اوقاف کے ذریعے جو معنی پیدا کیے ہیں ویسے ہی میں بھی کروں۔“ (۴)

اس ناول میں ایک ڈاکٹر کی بیوی زندگی کے سپاٹ اور یک دم سے انداز سے ٹھک آ کر رومانوی فریب نظر میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ وہ گہری زندگی کو ترک کرتے ہوئے آوارگی میں پناہ تلاش کرنے کی کوشش کرتی ہے لیکن آخر کار اس کا انجام خودکشی کی صورت میں ہوتا ہے۔ فلوریہ زندگی سے خائف ہے اور اس کے نزدیک زندگی کا حاصل سوائے غم اور فریب کے کچھ نہیں۔ اس کے نزدیک معاشرتی رسوم و رواج، مذہب، قانون اور خاندانی نظام بے سود اور بے نتیجہ ہیں۔ یہ سب باہر سے دیکھنے کے فراموشی مظاہر ہیں۔ فلوریہ کے خیال میں انسان کے داخلی جذبات و احساسات کو معاشرہ جرم اور گناہ کی صورت میں دیکھتا ہے۔ اس کے خیال میں پورا معاشرہ تضادات سے بھرا چڑا

ہے۔ محمد حسن عسکری نے ”میلا وٹریف“ میں اسی تضاد کو حقیقت پسندانہ انداز میں بیان کیا ہے۔ انھوں نے میلا کو محور بنا کر افسانے کا تار پاتا بنا ہے۔ شہر کے دیکھ کر شیخ بنیادی علی کے گھر مجھے کے ہر خاص و عام کو دعوت دی جاتی ہے۔ شیخ صاحب کی بیٹی آگرہ شہر میں عورتوں کے اونچی اڑی کی جوتی پہننے، گراسٹون کارواج عام ہونے اور لڑکیوں کا لڑکوں کے ساتھ کالج میں ایک ساتھ پڑھنے کی سستی خیز خبر دے کر لوگوں کو دعوت دیتی ہے کہ وہ معاشرے کے جھوٹے معیار کو جان کریں۔

فرائضی ادب میں شخص ہمیشہ توجہ کا مرکز رہا ہے۔ یہاں تک کہ فرائضی ادیب اپنے قوی مقصد کو بھی فرد کے آئینے میں دیکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنی تاریخ کے کسی دور میں بھی انسانی وجود کی اہمیت سے انکار نہیں کیا۔ فرائضی ادب کی ایک خاص بات یہ ہے کہ اس میں انسان کے مقابلے میں آدمی میں زیادہ دل چسپی لی گئی ہے۔ اس بنا پر محمد حسن عسکری بھی انگریزی ادب کی بجائے فرائضی ادب کے زبردست دلدادہ بن گئے اور فرائضی ادب کی طرح سادگی روایات اور مذہبی پابندیوں سے خفا رہے۔ فرائضی تخلیق کاروں کی طرح ان کے نزدیک بھی فرد کی آزادی اس کا بنیادی حق ہے۔ فرد ہمیشہ اپنا ذاتی اور روحانی تجزیہ کرتا اور خود اپنے آپ سے کشمکش کرتا ہے۔ فرانس کے ہر بڑے ادیب کے ہاں چاہے وہ راسخ ہو یا سوشل یا پھر دیگارت ہو یا پائل سب کے ہاں انسان کے تکمیل ہونے کا احساس ملتا ہے لیکن جدید فرائضی ادیب کے ہاں باپوسی کے ساتھ ساتھ امید کی کرن بھی موجود ہے۔ فرائضی اہل قلم کی طرح محمد حسن عسکری کے نزدیک بھی مصطفیٰ ترقی اور گردہ بندیوں نے انسان سے آزادی کا حق سلب کر لیا ہے۔ اس حوالے سے محمد حسن عسکری ”انسان اور آدمی“ میں یوڈیلر کے خیالات سے متعلق دکھائی دیتے ہیں۔ محمد حسن عسکری یوڈیلر کے بارے میں لکھتے ہیں:

”مشہور جبر سائپھائن نے یوڈیلر کی کتاب کے بارے میں کہا ہے کہ موجودہ زمانے کی انجیل ہے اور حقیقت بھی یہی ہے کہ کیونزم اور ترقی پسندی کے زمانے میں روح کوئی دل چسپ چیز تو نہیں لیکن اگر اب بھی کسی کو ایسے عقیدات سے خرم نہ آتی ہو تو اپنی روح سے واقف ہونے کے لیے یوڈیلر کو پڑھیں۔“ (۵)

عسکری اپنی تصنیف ”انسان اور آدمی“ کا آغاز یوڈیلر کی نظم سے کرتے ہیں جو دونوں ادیبوں کی مشترک سوچ کی آئینہ دار ہے:

پراسرار آدمی! ازراہ یہ تاج کہ تو سب سے زیادہ کس سے محبت کرتا ہے؟

اپنے باپ سے، ماں سے، بہن سے یا بھائی سے؟

بھراؤ کوئی باپ ہے نہ ماں، نہ بہن، نہ بھائی

اپنے دوستوں سے؟

یہ تو تم نے ایک ایسا لفظ استعمال کیا ہے جس کا میں آج تک مطلب نہیں سمجھا۔

اپنے ملک سے؟



مجھے تو یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ کس عرض البلد میں ہے۔

دولت سے؟

مجھے اس سے اتنی ہی غرت ہے جتنی تمہیں خدا سے

پھر تمہیں کس سے محبت ہے، انوکھے انجینی؟

مجھے بادلوں سے محبت ہے۔۔۔ ان بادلوں سے جو گزر جاتے ہیں

وہ دیکھو۔۔۔ ان حیرت انگیز بادلوں سے (۶)

محمد حسن عسکری کے خیال میں اس نظم میں اس عہد کے انسان کی ساری روحانی مایوسیوں، مجبور ہیں، دکھوں، حسرتوں اور آرزوؤں کی گونج ہے۔ یہ نظم ایک فلسفے کی آواز ہے۔ جب بودیئر کی نظموں کا مجموعہ ”بدی کے پھول“ (The Flowers of Evil: 1857) شائع ہوا تو ادبی حلقوں میں اس کے حسن و قبح پر بڑی بحث ہوئی لیکن یہ قول محمد حسن عسکری، بودیئر نے اپنے ہم عصروں پر جتنا اثر ڈالا اس کا کسی اور فرانسیسی تخلیق کار نے نہیں ڈالا۔ عسکری کے خیال میں بودیئر متوسط طبقے کی فلسفے خوردگی کا ترجمان ہے لیکن وہ اس سے بھی زیادہ انسانی روح کا نمائندہ ہے۔ یہی موضوع ہمیں عسکری کی متعدد تحریروں میں بھی نظر آتا ہے۔ بودیئر اور غلویر کی طرح عسکری بھی لوگوں کو چونکا دیتے ہیں۔ ان کے موضوعات نے ادبی حلقوں میں ہل چل مچا دی۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں ناقدین نے ان کی تحریروں اور افسانوں کے موضوعات اور اسالیب کو پسند نہ کی کی نگاہ سے دیکھا، وہاں ان کے جنس سے شغف پر بڑی لے دے ہوئی اور انھیں شدید رد عمل کا سامنا کرنا پڑا۔

محمد حسن عسکری اور فرانسیسی تخلیق کاروں میں ایک اشتراک و انسلاک یہ بھی ہے کہ دونوں اپنی تخلیق کی مابینیت پر اس طرح بحث کرتے ہیں کہ نقد و نظر کا حق ادا کر دیتے ہیں۔ پر دست، ولیری، آندرے ژید اور کلودیل اسی ذیل کے ادیب ہیں۔ سر ریچلمونڈ سے وابستہ ادیب آندرے برتوئل وجودیت کے حوالے سے سارتر اور کیٹھولک خیال کے سامنے والوں میں موریاک کو اعلیٰ مقام حاصل ہے۔ ان سب ادیبانے تخلیق کے ساتھ ساتھ تنقیدی کی طرف بھی خاص توجہ کی۔ انھوں نے تنقیدی اصول مرتب کیے اور ان کا اطلاق خود اپنی اور دوسرے ادیبوں کی تحریروں پر کیا۔ تخلیق و تنقید کا یہ حسین احتراز محمد حسن عسکری کی ذات میں بھی نظر آتا ہے۔ انھوں نے فنی محرکات کو اپنے ذاتی تجربات کی روشنی میں پیش کیا، اس لیے ان کی تنقید میں جتنی اور چا ہوا شعور نظر آتا ہے۔ انھیں ہمیشہ اس بات کا احساس رہا کہ فن کار کو چاہیے کہ وہ اپنی فنی تخلیق میں اپنی شخصیت کو ضم نہ کرے اور اپنی ذاتی اور جذباتی بے تعلقی کو جہاں تک ممکن ہو برقرار رکھے۔

فرانسیسی تخلیق کاروں سے انسلاک کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ دونوں کے ہاں ہیبت اور موضوع کی ہم آہنگی اور مناسبت کا خیال رکھا جاتا ہے۔ فرانسیسی ادیب کا ایک خاص امتیاز یہ بھی ہے کہ اس میں زبان و بیان کی تشکیلی، عذاست اور لفظوں کے چٹاؤ کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ محمد حسن عسکری کا ادبی سرمایہ بھی اس وصف سے ملو ہے اور ان کی تخلیقی آواز کا مادہ ہوتا ثبوت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عسکری فرانسیسی ادیب کی ادبی جائزہ ہیبت کے صدق دل

سے قائل تھے۔

## حوالہ جات

- ۱۔ اشتیاقی احمد (مرتب)۔ محمد حسن عسکری: ایک عہد آفریں نقاد۔ لاہور: بیت الفکر، ۲۰۰۹ء، ص ۱۹۔
- ۲۔ محمد حسن عسکری۔ مجموعہ محمد حسن عسکری۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء، ص ۱۳۴۔
- ۳۔ محمد حسن عسکری۔ بیسویں صدی کا مزاج۔ (ترجم: سکیل احمد ناروٹی)۔ نئی دہلی: چرا پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء، ص ۳۳۔
- ۴۔ محمد حسن عسکری۔ مجموعہ محمد حسن عسکری۔ ص ۳۰۷-۳۰۸۔
- ۵۔ ایضاً، ص ۱۰۷۔
- ۶۔ ایضاً، ص ۱۳۔



## ”شہر غزل“ مجید امجد کا ایک نادر تذکرہ

ندیم عباس اشرف

### Abstract:

“SHER-E-GHAZAL” by Majeed Amjad is the first unique collection of the prominent poets of District Montgomery (Division Sahiwal) in the era of 1960s. It covers the brief biography of poets with special focus on the criticism of their poetic expression. A brief look at the leading poets of Montgomery reflects how potent Montgomery has been in shaping the poetic traditions of Lahore; and how receptive it has also been in accepting the developments taking place in the great literary centre of Lahore. “Sheher-e-Ghazal” thus is a great treatise impregnated with the record of intellectual wealth of the era prior to the progressive Movement of Urdu literature.

The research article aims at reviving this great literary asset by re-editing it because it had many grammatical, spelling and conceptual mistakes. There were initially three figures who claimed to have compiled this great piece of critical collection, but it is investigated that the great poet Majeed Amjad is the sole compiler.

خلع منگھری، موجودہ سہی وال ڈویژن کے شعرا کا پہلا انتخاب تذکرہ نما ”شہر غزل“ کے نام سے ۶۰ء کی دہائی میں منظر عام پر آیا۔ اسے برم فکر و ادب منگھری نے شائع کیا۔ اس تذکرہ کا مضمون یہ ہے کہ اس میں اس خلع کے شعرا کا کلام، ان کی مختصر سوانح حیات اور فنی و فکری محاسن کلام کا ایک منظر نامہ پیش کیا گیا ہے۔ خلع منگھری کے جعفرانچہ پر نگاہ ڈالنے میں تو اس میں شامل اصلااح پاک تین، ادکاڑہ اور سہی وال ہیں۔ اس وسیع و عریض علاقہ کی اپنی سیاسی، ثقافتی اور ادبی حیثیت ہے اور یہ قول اسرار زیدی۔

”مطلع غنکری لاہور کے بعد دوسرا بڑا ادبی مرکز تھا۔“ (۱)

لیکن مقام حیرت ہے کہ ”شہر غزل“ سے پہلے اس ضلع کی کوئی باقاعدہ ادبی تاریخ اور ادبی تذکرہ کتابی صورت میں نہیں تھا۔ ”شہر غزل“ مجید انکی لائبریری میں مال لاہور نے ضلع کیا اس کے ناشر شیخ ظفر علی آنریری سیکرٹری بزم گلرو ادب غنکری تھے جب کہ اس تذکرہ کے مرتب اپنے عہد کے کہنے مشق شاعر مجید احمد تھے۔ ”شہر غزل“ کی سرپرستی اس وقت کے آفیسر سچھٹ غنکری سید محمد قاسم رضوی نے کی۔ اس تذکرہ کے آغاز میں ان کی تصویر ضلع کی گئی ہے اور ”شہر غزل“ کا دیباچہ بھی انھوں نے تحریر کیا ہے۔ اس سے لائن کے ادبی و تنقیدی ذوق کی عکاسی ہوتی ہے۔ ”شہر غزل“ کی خوب صورتی یہ ہے کہ اس کو تین ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر باب میں شامل شعرا اپنے اپنے عہد کی نمائندگی کرتے ہیں ”شہر غزل“ کی مولو نائپ کیونڈنگ کی گئی ہے اور اس کا سرورق مشہور آدرشت عہد المظن چٹائی نے تخلیق کیا ہے ۲۱ صفحات پر مشتمل ”شہر غزل“ کے ابواب کی تفصیل اس طرح ہے۔

پہلا باب ”بنائے کہن“ کے نام سے موسوم ہے اس میں قابل ذکر شعرا بابا فرید، مولانا عہدی، وارث شاہ، مولانا ظفر علی خاں، مولانا عطاء اور مجید قادری ہیں۔ اس باب کا آغاز بابا فرید کے دوہوں سے ہوتا ہے اس کے علاوہ بابا فرید کی ایک فارسی رباعی بھی دی گئی ہے جس سے بابا فرید کی اردو پنجابی اور فارسی زبان سے رغبت کی نشان دہی ہوتی ہے۔ عہد الطیب چشتی ادبی جملہ ”سایہ جال“ میں بابا فرید کے دو بے اور اشلوک کے عنوان سے اپنے مضمون میں لکھتے ہیں:

”بابا فرید نے اپنے ابتدائی دور میں مقامی زبان کو تبلیغی، تخلیقی اور طبیعتی غرض کے لیے استعمال

کیا انھوں نے اس زبان کی تعمیر اور خدمت میں بھی اہم کام کیا جو عربی، فارسی اور مقامی زبانوں کی آمیزش سے بعد میں اردو کہلائی۔“ (۲)

”شہر غزل“ میں شامل قدیم شعرا میں مولانا عہدی کا نام قابل ذکر ہے، وہ ضلع غنکری کے ایک قدیم قصبہ ملکہ ہانس کے رہنے والے تھے، ان کی شخصیت تصوف، علم دین اور مسائل فقہ کے حوالے سے مشہور و معروف تھی۔ اشرف اقصی پندرہ روزہ ”فردا“ میں لکھتے ہیں۔

”مولانا عہدی، شاہجہاں اور اورنگ زیب کے زمانے میں گزرے ہیں اصل نام عہد اللہ تھا۔ فقہ

اور تصوف کے بہت سے رسالے ان کے نام سے منسوب ہیں۔ پہلی کتاب فقہ ۱۰۲۵

تھری میں اور آخری کتاب فقہ ہندی ۱۰۷۵ میں لکھی۔“ (۳)

غنکری کے ادبی ورثے میں پنجابی کے عظیم شاعر وارث شاہ کی منظوم داستان ہیر رانجھا بھی شامل ہے جو ۱۹۶۱ء میں غنکری کے نواحی قصبہ ملکہ ہانس میں تخلیق ہوئی۔ وارث شاہ کا پنجابی کلام بہت مشہور ہے وہ اردو میں بھی شعر کہتے تھے یہ بہت کم لوگ جانتے ہیں کہ ان کی ایک اردو غزل ”شہر غزل“ میں شامل ہے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے تناظر میں ضلع غنکری میں جہم لینے والی تحریک آزادی بہت مشہور ہوئی اس ضلع کے آزادی پسند رہنما رائے احمد خان کمرل نے چند مقامی خاندانوں کے ساتھ مل کر انگریز سرکار کے مخالفانہ اقدامات کے خلاف علم جہاد

بلند کیا اور اسی جنگ میں انگریز اسٹنٹ کشتہ گوگیرہ خلیج تنگسری، لاڑ برکھ، مہاراجا کے ہاتھوں مارا گیا۔ انگریزوں نے اتفاقاً حریت پسندوں پر عرصے زندگی تنگ کر دیا۔ اس دور میں آزادی کے ان مجاہدوں کی بہادری رائے احمد نواز کمرل کی جواس سردی اور انگریز کے خانانہ اقدامات کو مقامی زبان کی آمیزش سے طنز و صنف شاعری "اوسولا برکھی" کی صورت میں پیش کیا۔ شہر غزل میں اس صنف شاعری کا ایک نمونہ بھی پیش کیا گیا ہے۔

شہر غزل میں "بنائے کہن" کے نام سے جن قدیم شعرا کا تذکرہ ہے۔ ان میں مولانا ظفر علی خاں کا نام قابل ذکر ہے مولانا ظفر علی خاں اور فیض احمد فیض اس سر زمین میں بہ حیثیت سیاسی قیدی قید میں رہے۔ شہر غزل میں مولانا کی وہ نظمیں شامل ہیں جو تنگسری قید میں کہی گئی تھیں۔ مشتاق عادل "تاریخ ساہی وال" میں لکھتے ہیں۔

"سنٹرل قید خلیج تنگسری کی وجہ شہرت اس لیے ہے کہ یہاں ادب و سیاست کی دنیا میں نام

پانے والی شخصیات کو پابند سلاسل رکھا گیا۔ ادب کی دنیا میں سے مشہور نام مولانا ظفر علی اور فیض احمد فیض کے ہیں۔" (۴)

"شہر غزل" کے باب اول "بنائے کہن" میں شامل ایک اور بڑا شاعر شیخ عزیز الدین عطای ہے۔ ان کو اردو، عربی اور فارسی زبانوں پر دھرس حاصل تھی۔ مشتاق عادل تاریخ ساہی وال میں لکھتے ہیں۔ "۱۹۱۸ء میں شیخ عزیز الدین عطای نے علامہ اقبال کو ایک غزل اصلاح کے لیے بھیجی۔ علامہ اقبال نے لکھا "آپ نے ایسی غزل لکھی ہے جسے میں چنہ کہ مجھ اٹھا ہوں۔ بہتر ہوگا کہ آپ مولانا گرامی سے مشورہ کر لیں۔ میں بھی انھی سے مشورہ کرتا ہوں۔" انھوں نے مولانا گرامی کو علامہ اقبال کا خط اور غزل بھیجی تو مولانا گرامی نے غزل درست کر کے لکھا کہ بغیر کسی جھجک کے مجھ سے مشورہ کرتے رہو۔ میں وہ ۱۹۱۸ء میں مولانا گرامی کے علاوہ میں شامل ہوئے۔ تقسیم ہند کے وقت مولانا عطای خلیج تنگسری ساہی وال تشریف لائے اور مقامی گورنمنٹ ہائی سکول میں ملازمت اختیار کر لی اور یہیں سے ریٹائرڈ ہوئے انھوں نے ۳ فروری ۱۹۵۸ء کو وفات پائی۔" (۵)

خلیج تنگسری کھجی بار اور نیلی بار کے خطہ سرسبز بہ مشتمل ہے۔ اس کا شعری منظر نامہ، قیام پاکستان سے چند سال پہلے کی ملی اور عصری شاعری کو اجاگر کرتا ہے۔ "بنائے کہن" میں شامل آخری شاعر مجید قادری اسی دور کی یادگار ہیں، غزل کے قدیم رنگ کے دلدادہ تھے، وہ مولانا ظفر علی خاں اور مولانا محمد علی جوہر کے انداز کے حامل شاعر تھے۔ معروف شاعر محمود علی محمود بیان کرتے ہیں۔

"قیام پاکستان کے وقت مجید قادری بریلی سے ہجرت کر کے خلیج تنگسری میں مقیم ہوئے اور ایک

مقامی سکول میں استاد کے فرائض ادا کرتے رہے۔" (۶)

"شہر غزل" کا دوسرا باب "ہنگامہ شہر" کے نام سے شامل ہے اس باب کے قائل ذکر شعرا میں شیخ عطاء اللہ جنوں، اکرم قرہ، حاجی بشیر احمد بشیر، منیر نیازی، ظفر اقبال، اسرار ندوی، جعفر شیرازی، گوہر ہوشیار پوری، ناصر شہزاد، اشرف قدسی، ظفر ہاشمی، مراد شاہ، محمود روضی، طارق عزیز، دانیال ساجد اور تقیہ صبا ہیں۔

مولانا عطاء اللہ جنوں اردو اور فارسی کے مستند شاعر تھے ان کا کلام جہاں فارسی متغزلین کی جڑوں میں روا جاتی

حسن لیے ہوئے ہے وہاں یہ شوکتِ الفاظ، ٹھنری اور معنوی نکتہ بینی کے جواہر سے مرصع ہو کر اپنے عہد کے نکاحوں کو بھارا رہا ہے۔ محمد افتخار شلیخ ”آوارہ نوں“ کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

”ہمیں نے اردو اور فارسی زبان میں سخن سرائی کی ہے اور معیار کے معاملے میں بھی اور کہیں کبھوت نہیں کیا۔ غزل اور رہائی ان کی پسندیدہ اصناف ہیں۔ ان کے کلام میں ہماری کلاسیکی شعری روایت کا رچاؤ جس بھرپور انداز میں ملتا ہے اس کی مثالیں کم دیکھنے میں آتی ہیں۔“ (۷)

شہرِ غزل کے دوسرے باب ”ہنگامہ شہر“ کے ایک اہم شاعر بشیر احمد بشیر ہیں ان کی غزل میں کلاسیکل آہنگ، روانی، سلاست، معنویت اور نکتہ آفرینی پائی جاتی ہے، ان کے پہلے شعری مجموعہ ”قوسِ خیال“ کا دیباچہ مجید احمد نے تحریر کیا۔

مجید احمد لکھتے ہیں:

”بشیر احمد بشیر کی شاعری کو سوز و محبت کی شاعری قرار دیتے ہیں اس نے غزل کو اس جذب و کیف کے اعتبار کے لیے چنا جو زبانوں کی دوریوں کو قرب بخلا ہے یہ شعر ایسے نوگر کے ہیں جس نے انسان کے ضمیر کی ساری راحیں اور کاوشیں، انسان کے دکھ کی ساری لذتیں اور کڑواہٹیں اپنے لہروں میں بھر دی ہیں۔ اسلوب کو جانچیں تو یہی نکلا ہے جیسے یہ سطور ایسے فن کار نے تراشی ہیں جو غز بیان سے بھی حسن بیان کی تخلیق کر سکتا ہے۔“ (۸)

۶۰ کی دہائی میں ضلیع ٹھکری کے جن شعرا کی غزل نے مقامی سطح پر اپنے منفرد لہجے کی بدولت شہرت حاصل کی ان میں منیر نیازی کا نام قابل ذکر ہے۔ حاجی بشیر احمد بشیر ”کلیاتِ بشیر“ کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

”شہرِ غزل میں شامل ایک اور نوجوان شاعر منیر نیازی کا نام بعد میں اپنے عہد کے نامور شعرا میں شمار ہوا۔“ (۹)

منیر نیازی نے اردو اور پنجابی شاعری میں ادب کو نیا لہجہ عطا کیا۔ منفرد الفاظ و تراکیب، بندشیں اور الفاظ کی بازی گری منیر نیازی کا خاصہ ہے۔ منیر کی شاعری میں ایک بڑا کمال ان کی اختصار پسندی ہے منیر کی شاعری میں ڈائٹیں، چڑھائیں، بھڑکھڑ، جھٹکھٹک، رنگ و بو میں ہی دھنڈرائیں اور ایک دفعہ جاکر لوٹ نہ آنے والے لوگ ہیں۔ انتقاد مبین منیر نیازی کی کتاب ”دشمنوں کے درمیان شام“ کے تعارف میں لکھتے ہیں:

”منیر نیازی کے شعری تجربے میں ان تجزیوں کا میل ہے جو ہمارے احتجاجی ٹیکل کا حصہ ہیں۔ منیر نیازی، عہد کی شاعری کرنے والوں سے زیادہ عہد کا شاعر نظر آتا ہے جو یہ ہے کہ اس نے اپنے عہد کے اندر وہ کرنا ایک آفت زدہ شہر حدِ طاقت کیا ہے۔“ (۱۰)

شہرِ غزل میں شامل ضلیع ٹھکری کے ایک نوجوان شاعر ظفر اقبال ہیں جو بعد میں بھی افسانہ پر مددِ غزل کے ناپید شاعر کی حیثیت سے ابھرے۔ فرحت عباس شاہ، ظفر اقبال کی کلیات کے آغاز میں لکھتے ہیں:

”میرے خیال کے مطابق لسانی تخیلات کی تحریک چلانے والوں میں سوائے ظفر اقبال کے تقریباً سبھی لوگ غیر شاعر محکم کے لوگ تھے۔ جو اردو شاعری میں کوئی منفرد اور بڑا محرک سرانجام دینے کی باقاعدہ منصوبہ بندی کر کے آئے تھے۔“ (۱۱)

”شہر غزل“ کے ایک اور قائل و ذکر شاعر اسرار زیدی ہیں وہ یزم لکھنؤ وادب شفقری کے کونفر رہے۔ اسرار زیدی کے کلام میں ترقی پسند ادب کے میلانات نمایاں ہیں اسرار زیدی کی کتاب ”پاؤں درجن سے روشن ہوئے“ کا پیش لفظ معروف ادیب اعظم جاوید نے تحریر کیا وہ لکھتے ہیں۔

”اسرار زیدی بہت کمزور نہیں سمجھتا اور یادگار لکھنے والوں میں شمار ہوتے ہیں عزیز شعراء وادب اور صحافت کی غور کردی۔ مہاجرت کے بعد ساہیوال کے روزنامہ ”خدمت“ کی مصداق سے ادارت کی۔“ (۱۲)

سید جعفر شیرازی ”شہر غزل“ میں شامل ضلع شفقری کے ہدیہ غزل کو شعرا میں نمایاں مقام رکھتے ہیں ان کا شمار مجدد احمد کے قریبی دوستوں میں ہوتا ہے منفرد بحور، تشبیہات و استعارات اور غزل کے حیرانے میں غم پسندی، جدائی اور کرب کے احساسات کو سینہ ان کا وصف تھا۔ جعفر شیرازی کے شعری مجموعے ”ہوا کے رنگ“، ”حرف و پا“، ”محبت آئینہ ہے“ اور نکلیات ”یہ حساب ہیں ماہ و سال کے“ کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ اسرار زیدی، سید جعفر شیرازی کے اولین شعری مجموعہ ”ہوا کے رنگ“ پر تبصرہ کرتے ہوئے رقم طراز ہیں۔

”میری نظر میں ”ہوا کے رنگ“ کے مصنف کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ غور کر رہے۔ اس کے اشعار میں جبروں کے پانی کا سا دم ترم، ساروں کی ہم آہنگ غسکی اور پھولوں کی ہی بازی ہے۔ اس کی شاعری کے اسی لازوال دے پے پایاں حسن نے بلاشبہ اسے ایک تحمل فنکار کی حیثیت بخش دی ہے۔“ (۱۳)

”شہر غزل“ میں شامل گوہر ہوشیار پوری کا نام قائل ذکر ہے وہ چھوٹی بھری غزل کہنے میں کمال رکھتے تھے ایک خاص بات یہ کہ ان کی غزلیات میں منقطع عموماً نچھہ شعر ہوا کرتا تھا جو ان کی سرکار دو عالم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم سے محبت و عقیدت کا نگار ہے۔

ڈاکٹر الف۔ و۔ نسیم، گوہر ہوشیاری پوری کے بارے میں کہتے ہیں ”گوہر ہوشیار پوری درد بیانات طبیعت کے مالک تھے۔ ان کے کلام میں تمام ادبی قد ریں موجود تھیں۔ غلوس اور صداقت ان کی شاعری کا خاص جوہر تھا اور اسی جوہر نے انھیں گوہر بنا دیا۔ مجھے غور ہے کہ وہ گوہر میرے شہر ہوشیار پور کا تھا مجھے گوہر ہوشیاری پوری سے بڑا بھی تھا در عقیدت بھی۔“ (۱۴)

”شہر غزل“ کے ایک اور نمایاں شاعر ناصر شیراز ہیں۔ گورنمنٹ کالج سہی وال کے معروف ادبی مجلہ ”سایہ وال“ ۱۹۹۲ء کی اشاعت میں ناصر شیراز کا گوشہ شائع کیا گیا اس گوشہ کے مرتب، مدیر مجلہ ”سایہ وال“ سید ریاض حسین زیدی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

”شاعری کی شعری گھرو کے ایک تاج دار سید ناصر شہزاد کی سدا بہار شاعری نے اپنی اکسیر مٹی سے دہل و جذبہ قائم کر کے جس انجرفن کی نمود کی ہے وہ ہماری شاعری کی آبرو کو دو چند کرنے کا باعث ہے۔“ (۱۵)

ناصر شہزاد کی شخصیت اور فن پر ہندوستان کے مشہور ادبی رسالہ ”استعارہ“ نے بھی گوشہ غفلت کیا جسے ہے حد پذیرائی ملی۔ مجید امجد نے ناصر شہزاد کے دوسرے شعری مجموعہ ”مین ہاس“ کا دیباچہ لکھا۔ وہ لکھتے ہیں: ”ناصر شہزاد کی مزلیں جی محبت کے گیت ہیں۔ کھڑوں اور غنیوں کی مدحیں ہیں۔ اس نے تھوڑے عرصے کے اندر اپنی غزل کو ایک خاص اسلوب کی پہچان سے سجایا ہے۔ ایک قابل قدر کتاب ہے۔“ (۱۶)

”شہر غزل“ کے باب ہنگامہ شہر میں شامل اشرف قدسی بزم فکر و ادب شگہری کے فعال کارکن رہے اس لیے جب بزم فکر و ادب شگہری کے زیرِ اہتمام بزم کے آئری سیکرٹری شیخ ظفر علی شہر غزل کی اشاعت کے سلسلہ میں پیش رفت کی تو وہ بھی مجید امجد کے ساتھ ساتھ رہے۔ مجید امجد نے اشرف قدسی کے پہلے شعری مجموعہ آہنگ وطن کا پیش لفظ لکھا۔ مجید امجد لکھتے ہیں:

”وہ مجھے ایک جیلا نوجوان نظر آیا۔ ایک فیور روح جس نے اپنی کم عمری ہی میں شعور و احساس کی منزلیں طے کر لی تھیں۔ اس کے بعد میں نے ہمیشہ اسے جید آتما پایا۔“ (۱۷)

خلع شگہری کے کہنے ڈی روز اور اسٹیڈیم ہوٹل میں مجید امجد کے حلقہ میں بیٹھنے والا نوجوان غزل گو شاعر مراد اختر قابل ذکر ہے۔ مراد اختر کے بارے میں مجید امجد لکھتے ہیں:

”میں معلوم ہوتا ہے گویا اعتبار کے پردے میں شاعر اپنے آپ ہی سے غافل ہے۔ خود ہی اپنی آواز، خود ہی اس کا سننے والا اور خود ہی اس سے کیفیت گہر ہے۔ ان اشعار پر نگاہوں کا گمان ہوتا ہے۔“ (۱۸)

”شہر غزل“ میں شامل ایک اور نمایاں غزل گو شاعر حکیم محمود رضوی کھاسیکل اردو غزل کے نمایندہ شاعر تھے اور شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ نثر نگار بھی تھے۔ مشتاق عادل ”تاریخ ساہیوال“ میں لکھتے ہیں:

”حکیم محمود رضوی کی تصانیف ”طوبہ عام غزل“، ”لب خاموش ہیں“ اور ”اقبال اور حقیقت“ کے نام سے چھپ چکی ہیں قیام پاکستان کے بعد ان کے خاندان نے خلع شگہری کو چاہے سکونت پایا۔“ (۱۹)

غزل کے باب ”ہنگامہ شہر“ میں شامل طارق عزیز اردو اور پنجابی کے نمایاں شاعر ہیں گورنمنٹ کالج ساہیوال کے ادبی مجلہ ”ساہیوال“ اشاعت جنوری ۱۹۷۷ء کے سرورق پر طارق عزیز اور راضیہ نسیم سندھو کا مباحثہ طالب علم مدیہ کے طور پر موجود ہے۔ ہانو قدسیہ نے طارق عزیز کے پنجابی مجموعہ ”کلام“ ”ہزاروں دکان“ ”دیباچہ تحریر کیا وہ لکھتی ہیں:

”شاید یہ نام کا اثر ہے کہ طارق عزیز کی شاعری میں اثر کر اس کافی دی ہر گرام، کچھ کر اور اس سے مل کر بھی احساس ہوتا ہے کہ اس نے اپنی کشتیاں جلا دی ہیں اور اب وہ جس سفر پر رواں



ہے اس سے لوٹ آنے کی کوئی صورت نہیں۔“ (۲۰)

”شہرِ فزل“ کے ”باب“ پنکاس ”شہر“ کے آخری شاعر عبدالقیوم مہا ہیں وہ قیوم مہا کے نام سے اوہی دنیا میں جانے پہچانے گئے۔ شہرِ فزل کے تیسرے باب اک مسافر ہوں ترے شہر میں آ نکلا۔ میں بیرون شہر سے ہجرت کر کے خلع ٹنگھری میں سکونت اختیار کرنے والے شعرا کا ذکر ہے ان میں حفیظ جالندھری کا نام سرِ فہرست ہے۔ مشتاق عادل تاریخِ ساجیوال میں حفیظ جالندھری کے بارے میں لکھتے ہیں:

”خلع ٹنگھری کے اوہی ہیں مٹھری ایک جھک دیکھیں تو یہ پتا ہے کہ ٹنگھری شہر میں پہلے پہل، شیخ غلام جیلانی کے مکان پر محفلِ مشاعرہ کا انعقاد ہوا۔ شیخ صاحب کے چلنے کے بعد کچھ عرصہ کے لیے یہ کام رکا۔ ۷۱۔ ۱۹۶۹ء میں چند اہل ذوق افراد نے پھر سے یہ سلسلہ شروع کر دیا ان شاعروں میں حفیظ جالندھری کا نام قابلِ ذکر ہے وہ ان دنوں یہاں نگر سٹوڈنٹ ٹاؤن کے ایکٹو تھے جب ان کو بہتر ملازمت ملی تو یہاں سے ترکِ سکونت کر گئے۔“ (۲۱)

شہرِ فزل میں بیرون شہر سے خلع ٹنگھری میں آنے والے جن شعرا کا تذکرہ ہے ان میں فیض احمد فیض کا نام بھی ہے۔ فیض کچھ عرصہ ساجیوال ٹاؤن میں قید رہے اور اس دوران لکھا گیا کلام کا کچھ حصہ میں شامل ہے۔ اسرار زیدی اپنی کتاب ”بامِ دور جن سے روشن ہوئے“ میں لکھتے ہیں:

”راولپنڈی سادش کیس سے بھی عرصہ قبل جب ایک بار فیض صاحب کو سبھنی ایکٹ کے تحت ٹنگھری جیل میں نظر بند کیا گیا یہ انہی دنوں کا ذکر ہے۔ میں ٹنگھری میں ”روزنامہ خدمت“ کی ادارت کے فرائض انجام دے رہا تھا۔“ (۲۲)

شہرِ فزل کے ”باب“ اک مسافر ہوں ترے شہر میں آ نکلا ہوں“ میں شامل دیگر شعرا میں احمد ریاض، اے ڈی نسیم، سلیم واحد سلیم، نذیر احمد ناجی، مسعود سلیم سیال، عباس اطہر اور سرِ فراز واسطی قابلِ ذکر ہیں۔ شہرِ فزل کے اس باب کے آخری شاعر مجید امجد ہیں اسرار زیدی اپنی یادداشتوں پر مشتمل کتاب ”بامِ دور جن سے روشن ہوئے“ میں ”چند لمبے مجید امجد کے نام“ کے عنوان سے لکھتے ہیں۔

”ٹنگھری کو اس وقت لاہور کے بعد علمِ ادب کا دوسرا مرکز کہا جاسکتا تھا۔ یہاں مجید امجد کے علاوہ احمد ریاض، سیر نیازی، عطا اللہ جنوں، مولانا عطا، حکیم محمود رضوی، اکرم قر، حالی بشیر احمد بشیر، صابر کھانی، میر تحسین، میمنہ کلثوم، جعفر شیرازی اور متعدد اہلِ قلم موجود تھے۔ جن میں نثر نگار کم شاعر زیادہ تھے۔ ٹنگھری کی یہ فضا وہاں مجید امجد جیسی بھرپور شخصیت کی موجودگی کا سبب بنی پیدا ہوئی۔“ (۲۳)

”شہرِ فزل“ اگرچہ نصف صدی قبل لاہور جیسے بڑے اوہی مرکز سے دور شائع ہونے والا ایک انتخابِ تذکرہ نما ہے۔ اہلِ نظر اس کے دور رس اثرات کی اہمیت سے انکار نہیں کر سکتے۔ ۶۰ء کی دہائی میں اس کی اشاعت کے بعد کی دو دہائیاں اردو شاعری میں جدید نظریات کے حوالے سے انتہائی اہم ہیں اور اس انتخابِ تذکرہ نما میں شامل اکثر

شعرا بعد ازاں ان تحریکوں کے سرخیل بننے دکھائی دیتے ہیں اس زواہیے سے اس انتخاب تذکرہ نما کا تجزیہ غور و فکر کے نئے در واکرنا ہے۔

”شہرِ فزل“ ضلعِ ٹنگری کے شعرا کا پہلا انتخاب تذکرہ نما ہے اس کے باشرع ظفر علی آنزیری سیکرٹری بزمِ لکرو ادبِ ٹنگری ہیں جب ہم ”شہرِ فزل“ کے مرتب کے بارے میں جاننے کی کوشش کرتے ہیں تو اسرار زیدی اشرف قدسی اور مجید امجد کا ذکر ملتا ہے۔ اسرار زیدی شہرِ فزل کے مرتب ہونے کے دعویدار ہیں اور اشرف قدسی بھی اس کی ترتیب و تنظیم میں حصہ داری کا ذکر کرتے ہیں لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے شہرِ فزل کے اصل مرتب اپنے عہد کے نامور شاعر مجید امجد ہیں اس سلسلہ میں چند شہادتیں قابلِ ذکر ہیں:

ضیاءِ ضمنی نے ایک ملاقات میں بتایا: جب ”شہرِ فزل“ کا مسودہ ترتیب پا گیا اور اسے زہرِ طباعت سے آراستہ کرنے کی نوبت آئی تو مجید امجد اپنے نام سے یہ مسودہ شائع نہیں کروا سکتے تھے۔ ایک سرکاری ملازم کی حیثیت سے وہ امداد کی ذمہ داریوں سے گریزاں تھے اور شاید اپنے ماضی کے تلخ تجربے کو پیشِ نظر رکھے ہوئے تھے۔ ”(۳۳)“

مجید امجد خاموش خدمت پر یقین رکھتے تھے۔ احباب سے ٹنگری کے کہنے ڈی روز اور سٹیڈیم ہوٹل میں بیٹھ کر ان کا کلام سنتے اچھے شعر پر داد دیتے لیکن اپنا کلام سنانے میں نکلنے سے کام لیتے تھے۔ فطری شرمیلا پن، عاجزی اور کسرِ نفسی آڑے آجاتی تھی۔

ٹنگری کے معروف شاعر محمود علی محمود سے ایک ملاقات میں راقم نے جب ”شہرِ فزل“ کے بارے میں سوال کیا تو انھوں نے بتایا ”مسودہ شہرِ فزل“ مجید امجد کی محنت کا ثمر ہے۔“ (۳۴)

اس سلسلہ میں ”شہرِ فزل“ کے ایک نمایاں شاعر ناصر شہزاد کی شہادت قابلِ غور ہے سالِ نامہ ”صوتِ باری“ میں ان کا ایک تحریری مقالہ ”شہرِ فزل“ کے بارے میں ان کے نکسِ تحریر کے ساتھ موجود ہے جس کے مخاطب محمد افتخار ضلعی ہیں۔ ناصر شہزاد اس مقالہ کے آخر سے پہلے سوال کے جواب میں تحریر کرتے ہیں۔ ”کتاب شہرِ فزل کو مجید امجد نے مرتب کیا۔“ (۳۵)

ایک اور بات مجید امجد کے ”شہرِ فزل“ کا مرتب ثابت کرنے کے لیے مستند دلیل ہے کہ کسی بھی انتخابِ کلام میں ہمیشہ مرتب اپنا کلام آخر میں کس نفسی سے پیش کرتا اور دوسروں کے کلام کو پہلے پیش کرتا ہے شہرِ فزل میں مجید امجد کا کلام سب سے آخر میں دیا گیا ہے جو مرتب کی کسرِ نفسی کا ثبوت ہے جب کہ اسرار اس شہرِ فزل کا دوسرے باب کے ابتدائی حصے میں شامل ہیں اس لیے ہم یقین سے کہہ سکتے ہیں کہ شہرِ فزل کا مرتب مجید امجد ہے۔ شہرِ فزل کی ترتیب و تنظیم اور کلام کے چناؤ میں احتیاط ان کی سوچ اور ذوق کا اظہار ہے۔ ”شہرِ فزل“ مجید امجد کا وہ نادر تذکرہ ہے جہاں ٹنگری کی شعری روایت مختلف ادبی گوشوں اور اُغمنوں کے دامن میں چلی بڑھتی دکھائی دیتی ہے۔ یہ انتخاب تذکرہ نما بعد کی اردو شاعری کی بنیاد ہے۔

## حوالہ جات :

- ۱۔ اسرارِ زیدی "ہام و دو جن سے روشن ہونے" لاہور ناشر مقبول اکینڈی اردو بازار سال ۲۰۰۰ء، ص ۱۳۹۔
- ۲۔ عبداللطیف بخش مضمون "پہا فریہ کے دو بے اور اشوک" ادبی جہاز "ساہیوال"۔ گورنمنٹ کالج سائی دال سال ۱۹۶۸ء، ص ۱۵۔
- ۳۔ اشرف قدسی مدبر چند روزہ "فرحان" سائی دال ناشر ادارہ معاشرتی بھیر جولائی ۱۹۶۷ء، ص ۳۲۔
- ۴۔ حلاق عادل "تاریخ ساہیوال" سائی دال والا ناشر فریہ پریس پرچک پریس طبع اول سال ۲۰۰۹ء، ص ۲۴۳۔
- ۵۔ ایضاً ص ۲۴۳۔
- ۶۔ محمود علی محمود سے راقم کی گفتگو (مدبر عباس اشرف) مقالہ ایم۔ اے۔ پے عنوان "شیر غزل کی تدوین" اسلامیہ یونیورسٹی بہاول پور سال ۲۰۰۸ء، ص ۹۔
- ۷۔ محمد انور شفیق، آثار جنوں ساہی وال، ناشر شعبہ اردو گورنمنٹ کالج ساہیوال سال ۲۰۱۰ء، ص ۱۳۔
- ۸۔ حامی بشیر احمد بشیر، کلیات بشیر احمد بشیر، لاہور تعمیر پبلشرز پریس طبع "ادب اردو بازار بار اول ۲۰۰۱ء، ص ۱۵۔
- ۹۔ ایضاً ص ۱۵۔
- ۱۰۔ ضمیر نیازی۔ "کلیات مسیو"۔ "زمینوں کے درمیان شام" لاہور ناشر کج شکر پریس بازار عجم سال ۲۰۰۰ء، ص ۹۔
- ۱۱۔ ظفر اقبال "کلیات" لاہور، ناشر نئی میڈیا پبلشر ہلد دوم سال ۲۰۰۵ء، ص ۸۔
- ۱۲۔ اسرارِ زیدی "ہام و دو جن سے روشن ہونے" نیچاچہ انکمیر جاتیہ لاہور ناشر مقبول اکینڈی اردو بازار بار اول سال اکتوبر ۲۰۰۰ء، ص ۹۔
- ۱۳۔ رضوی خیر آبادی ایڈٹر "ماہنامہ مجلس" لاہور ناشر ادارہ ماہنامہ مجلس مضمون "ہوا کے رنگ" اسرارِ زیدی سال جنوری ۱۹۶۳ء، ص ۱۱۔
- ۱۴۔ جمیل احمد مدبر ل "سہ ماہی ادبی اشاعت زہاب" لاہور ناشر طبع و عرفان پبلشرز مال اپریل تا جون سال ۲۰۰۱ء، ص ۱۰۵۔
- ۱۵۔ ریاض حسین زیدی سید مدبر ادبی جہاز "ساہیوال" خلیع سائی وال گورنمنٹ کالج سال ۱۹۹۲ء، ص ۵۷۔
- ۱۶۔ ناصر شکر ادب "ہام و دو جن سے روشن ہونے" لاہور ناشر احمد پبلشرز ٹیک روڈ سال ۲۰۰۶ء، ص ۳۳۔
- ۱۷۔ اشرف قدسی "آہنک" پیش لفظ۔ مجید امجد لاہور ناشر شفیق ایڈ سنز سیکورڈ روڈ ۱۹۶۷ء، بار اول ص ۵۔
- ۱۸۔ عوان الحسن قاری "نقد مرآب" مضمون "مرآب اختر کی فزلیں۔ مجید امجد لاہور ناشر ادارہ صوت ہادی شیخ شریف سال ۲۰۰۳ء، ص ۳۳۔
- ۱۹۔ حلاق عادل "تاریخ ساہیوال" خلیع سائی دال ناشر فریہ پریس پرچک پریس طبع اول مئی ۲۲۵۔
- ۲۰۔ طارق مزید "ہمزاد داہ گھ"۔ "نیچاچہ" بانو قدسیہ لاہور ناشر احمد پبلی کیشنز ٹیک روڈ بازار عجم ۱۹۹۹ء، ص ۱۴۔
- ۲۱۔ حلاق عادل "تاریخ ساہیوال" خلیع سائی دال ناشر فریہ پریس پرچک پریس طبع اول مئی ۲۰۰۹ء، ص ۲۱۳۔

۲۲۔ اسرارِ زیدی ”ہام و درجن سے روشن ہوئے“ لاہور: دفترِ مقبول، اکیڈمی ابد، ہزار سال ۷۲۰۰ء، ص ۱۱۶

۲۳۔ ایضاً ص ۱۳۶

۲۴۔ ضیاء شمس بالمشافہ ملاقات، راقم الحروف، عظیم عباس اشرف، مقالہ نگار ایم۔ قلی ”شیرِ فزل کی تدوین“ اسلامیہ یونیورسٹی بہاول  
پور سال ۲۰۰۸ء، ص ۲۹

۲۵۔ محمود علی محمود بالمشافہ ملاقات، راقم الحروف، عظیم عباس اشرف، مقالہ نگار ایم قلی پہ منوان ”شیرِ فزل کی تدوین“ اسلامیہ  
یونیورسٹی بہاول پور سال ۲۰۰۸ء، ص ۳۰

۲۶۔ عمر ونگار شعلہ کمال، ناصر شتر او سالنامہ ”صوتِ ہادی“ لوکارڈ، ناشر اورہ، صوتِ ہادی جون ۲۰۱۰ء، ص ۵۲۵



## یک جہاں معنی تنومند است از پہلوئے من (شعریات اور تھیوری)

ڈاکٹر ناصر عباس تیر

### Abstract:

This article seeks to elaborate the plurality of the meanings, an inherent feature of the poetics of literature. It has been asserted that multiple layers of meanings reside in the structure of the very act of creativity. Referring to Karl Popper's theory of Three Worlds, the author of the article has ventured to illustrate the relation of literary texts to objective world, which has been termed as first world by Popper. While someone seeks to interpret the literary texts in the 'concrete' contexts of 'first world', he is inclined to impose a single and 'undisputed' meaning upon it. In wider perspective, this act of readings has a kind of political and ideological significance. But as we emphasize on the semi autonomy of literary text, a 'third world' in the words of Popper, we come across a process of multiplicity of meanings. Literature doesn't disregard 'first world' but instead of reproducing, it creates insights about 'first world'.

لکھتا، اس دنیا میں شرکت کرتا ہے جو معنی کی دنیا ہے اور جسے ہم اپنی حقیقی دنیا کے حصّے میں، اور اس کے متوازی خلق کرتے ہیں۔ کارل پاپر نے اپنی آپ بیتی میں تین دنیاؤں کا ذکر کیا ہے: حقیقی دنیا، ذہنی دنیا اور کتابوں کی دنیا۔<sup>(۱)</sup> اس اعتبار سے لکھتا، تیسری دنیا سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ تیسری دنیا مسلسل اُھل پھل ہوتی رہتی ہے؛ سنگھڑوں، پھروں، طوفانوں، گردابوں کی زد پر رہتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہم زندگی میں محض ایک آدھ خیر لکھتے، اس میں ایک حقیقی معنی کے انتہائی پرسکون جزیرے تک رسائی کا تجربہ، دعویٰ، تصور یا کم از کم سعی کرتے اور باقی عمر

اس چیز سے پر، کسی نے زمین آسمان کی جھٹو سے بے نیاز ہو کر بسر کر دیتے۔ ہمارا سینہ اس ایک معنی کے نور سے سدا روشن رہتا۔ تب ہمارے لیے دنیا واقعی سہل ہوتی، مگر بالکل ایسے ہی جیسے ایلو دیا کے پودے یا کسی ویران شاخ پر آنکھیں سوندے آلو کے لیے۔ حیرت و ابداع کی آرزو ہمیں کہاں کہاں نہیں لیے پھرتی اور کون سا جو کسم ہے جو ہمیں اپنے اندر کی ناقابل فہم بے قراری کے ہاتھوں اٹھا نہیں دیتا۔ نکست، دکھ اٹھاتا ہے اور اگر کوئی بات اس دکھ کو بھگنے کے قابل بناتی اور کچھ دیر کے لیے نشاط انگیز بناتی ہے تو وہ بھی یہی نکستا ہے۔ ایک معنی، پھر نئے معنی، پھر ایک اور معنی کی تلاش دکھ اٹھانے، اور اک نشاط کے ساتھ دکھ بھگنے کا لائق ہی عمل ہے۔ یہ ایک قولی حال ہے، جس کی دہشت ناک موجودگی کو ہم نکستے کے دوران میں اکثر محسوس کرتے ہیں۔ نکست، ہمیں اولین لمحے ہی میں مجبور کرتی ہے کہ ہم پہلی دنیا کی تجربی حقیقت سے فاصلہ قائم کریں اور نشانات، علامات، روایات کی اس دنیا میں قدم رکھیں جس میں بہت بھیڑ بھاڑ ہے اور ہمیں اس میں ایک راستہ بنانا ہے، ایک ایسا راستہ جو ہمارے ہی قدموں سے نکلتا ہو۔ جسے میں نے بھیڑ بھاڑ کہا ہے، وہ طرح طرح کے متن، قسم قسم کے متن سازی کے اصول، رنگ رنگ کی علامتیں، تاریخی روایتیں، مینجیں، اسالیب ہیں اور ان میں راستہ بنانے کا مطلب آزادی کا حصول ہے۔ نکست کی تیسری دنیا میں داخلہ، تسلیم و رضا کی خوشی کے بعد ممکن مگر اس میں قیام کو واقعی فیض بنانے کے لیے ایک ایسا باغیانہ رویہ درکار ہے، جس کی ضرورت اور مطلوبیت کو ہی تیسری دنیا میں طے کیا جاسکے۔ (یہ سارا عمل الم انگیز نشاط یا نشاط انگیز الم سے عبارت ہے)۔ گویا نکست کی دنیا میں آزادی اور بغاوت ہم معنی ہیں۔ مگر سوچنے والی بات ہے کہ آزادی کس سے اور بغاوت کس کے خلاف؟ اس سوال کا جواب ہم پہلی اور تیسری دنیا کے تعلق کی نوعیت میں تلاش کر سکتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ نکست کا آغاز کرتے ہی ہم حقیقی دنیا کی تجربی حقیقت سے فاصلہ اختیار کر لیتے ہیں، مگر علیحدگی نہیں۔ جب ہم لکھ رہے ہوتے ہیں تو پہلی دنیا، ہماری ذاتی دنیا کا حصہ بن چکی ہوتی ہے۔ وہ ہمارے اندر ایک ذاتی تصور کے طور پر موجود ہوتی ہے؛ اپنے خاص وجود کے طور پر نہیں۔ اگر ہماری ذاتی دنیا میں غلط پہلی دنیا، ذاتی تصور کے طور پر ہی آئی، موجود ہوتی تو ہم اس سے فاصلے پر نہ ہوتے؛ اس کے تجربی وجود کو ذاتی وجود کے طور پر محسوس کر رہے ہوتے۔ ماننا پڑے گا کہ اکثر ایسا ہی سمجھا جاتا ہے جو ایک دعوے کے سوا کچھ نہیں۔ مشکل یہ ہے کہ ہماری ذاتی یا دوسری دنیا میں ایسے نشانات، علامتیں، روایتیں، اعتقادات، اساطیر، کہانیاں، نظریے وغیرہ ہوتے ہیں جو پہلی دنیا کی تفہیم و تعبیر کرتے؛ اس کی ایک خاص صورت ہمارے ذہن میں مرتب کرتے ہیں، مگر اسی سے دنیا کی تجربی حقیقت اور ذاتی حقیقت میں فاصلہ بھی پیدا ہوتا ہے اور یہ فاصلہ نکست میں آ کر مزید بڑھ جاتا ہے۔ نکست ایک قسم کی اپنی دنیا پیدا کر لیتی ہے۔ میں یہ سطوریں لکھتے ہوئے، ٹھیک ٹھیک تصور کرنے سے قاصر ہوں کہ میں جوں لفظ لکھ رہا ہوں ان کا پھرے کمرے میں موجود اشیا اور دوسرے کمرے میں موجود افراد خانہ یا باہرنگی میں گزرتے لوگوں سے کیا رشتہ ہے؟ یہ لفظ، جو قسم قسم کے ہیں؛ نشان، علامتیں، اصطلاحیں، اور ان کے باہمی روابط ہی ہماری ذاتی دنیا کے باشندے ہیں اور میرے لیے اسی طرح حقیقی ہیں جس طرح یہ کی بورڈ اور اس پر حرکت کرتی انگلیاں۔ لہذا نکست کی تیسری دنیا، پہلی دنیا کی طرح "حقیقی" ہے، اس کے مثل نہیں۔ پہلی دنیا میں اختیار ہے، دوسری دنیا میں بھی کوئی مثالی

تہنظیم نہیں، مگر تیسری دنیا صرف تہنظیم ہی میں وجود رکھتی ہے۔ لکھنا ایک منظم عمل ہے، یہاں تک کہ شعور کی رو میں اور سرنگی اسلوب میں لکھی گئی تحریروں میں بھی ایک مختلف قسم کی تہنظیم یا تنظیم کی تلاش ضرور ہوتی ہے اور اس کی قرأت میں تہنظیم ہی کی تلاش کی جاتی ہے۔ غور کریں تو لکھتے کی تہنظیم ہی، پہلی دنیا کے خلاف بنناوت اور اس کے انکسار سے آزادی ہے، مگر یہ بنناوت کی پہلی سطح ہے اور دیگر کئی بنناوتوں کی تشبیہ ہے۔ یہ اتفاق نہیں کہ دنیا میں صرف وہی بنناوتیں پہلی دنیا پر لرزہ طاری کرتی ہیں جو تحریر میں ظاہر ہوتی ہیں۔ ہم میں سے اکثر عام زندگی میں بے ہودہ، فحش اور طعناوندہ باتیں کہتے ہیں، مگر یہی باتیں جب تحریر کی رسمیات میں آتی ہیں تو ایک آگ سی لگا جاتی ہیں۔ عام فحش، غیر رسمی گفتگوؤں میں برداشت کی مثالی استعداد، دلی اور تحریری متون میں ایک سر غائب ہو جاتی ہے۔ کیوں؟ ہر چند اس کی ایک حد محدود پبلک لائف اور وسیع اجتماعی زندگی کی وہ منہج ہے، جس میں سلیج کی فوقی انا/ضمیر حرکت میں نہیں آتا، تاہم بڑی حد تیسری دنیا/تحریر کے حواجز کی بنناوت پسندی ہے۔ آزاد روی، تحریر کی شعریات میں اسی طرح سمائی ہے جس طرح برف میں پانی یا پانی میں بہنے کی صفت اور ضمیراؤ کے خلاف میلان۔

تحریر کی آزاد روی اور ادبی متن میں معنی کی کثرت میں کھرا رشتہ ہے۔ اس ضمن میں غالب کا ایک شعر دیکھیے:

یک جہاں معنی نمود است از پہلوئے من

چوں قلم ہر چند در ظاہر نزار افتاد ام

میں اگرچہ قلم کی طرح نحیف و نزار ہوں، مگر اس نزار وجود سے ایک جہاں معنی پیدا ہے۔ پہلی غور طلب بات یہ کہ غالب نے خود کو قلم سے تشبیہ دی ہے۔ حدِ شبہ دونوں کا نحیف و نزار ہونا ہے۔ دوسری غور طلب بات نمود جہاں معنی کا نحیف وجود قلم سے تقابل ہے۔ یہ شعر اسانہ تعلیٰ کا نہیں، جہاں معنی کی تخلیق کے اسرار کا ہے۔ غالب اس اسرار کی گرہ کھولنے کی کوشش کرتے ہیں کہ ایک نحیف قلم سے ایک ایسا جہاں معنی کیوں کر وجود میں آتا ہے جس میں عروج اور کثرت ہے کہ کسی جہاں کا کثرت کے بغیر وجود نہیں؟ دل چاہے بات یہ ہے کہ اس سوال کا جواب اسی تقابل، جدلیات میں موجود ہے جسے غالب نے اس شعر میں روا رکھا ہے۔ نزار قلم نما وجود اور جہاں معنی کی جدلیات۔ شعر میں اس امر کا اثبات تو کیا گیا ہے کہ معنی، قلم یا قلم نما نزار وجود سے پیدا ہو رہا ہے، مگر اس امر کے سلسلے میں خاموشی روا رکھی گئی ہے کہ معانی کی کثرت کیوں کر ممکن ہوتی ہے۔ معنی اس وقت تک واحد ہے، حتیٰ ہے اور مطلق ہے جب تک وہ قلم یا قلم نما نزار وجود سے وابستہ ہے۔ قلم اور صاحبِ قلم، پہلی دنیا سے متعلق ہیں۔ لہذا ادبی متن کا معنی جب تک مستحکم اور وحدانی ہے جب تک یہ اعتقاد چلتا ہے کہ اس کا سرچشمہ پہلی دنیا ہے۔ ادبی متن جب پہلی دنیا میں پہنچتا ہے، اور اسے پہلی دنیا ہی کی ایک تجربی حقیقت کے طور پر قبول کیا جاتا ہے تو اس پر واحد معنی مسلط کرنے کا شدید دباؤ ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی کتاب کی پہلی دنیا میں اپنے ایرانی اچھا خاصا ایک سیاسی معاملہ ہوتی ہے۔ پہلی دنیا اور اس کی فراجہ مطلق العنان حکومتیں، ادب کے سلسلے میں جب تضادات رکھتی ہیں۔ انھیں یہ قول کر سٹوفر رولسن اور راجیشور مناپلی "ادب کی ضرورت بھی ہوتی ہے تاکہ اس نظام اعتقادات کو مستحکم کیا جائے جس پر ان حکومتوں کی

بنیاد ہوتی ہے، دوسری طرف وہ تخلیقی ادب کے سلسلے میں سخت تکنیک کا شکار ہوتی ہیں، اس لیے کہ تخلیقی ادب کے پیچھے آزادانہ غور و فکر کی روح موجود ہوتی ہے۔<sup>(۲)</sup> جب ادب کو مصنف بہ طور کھلی دنیا کی تجربی حقیقت کی پیداوار سمجھا جاتا ہے تو اس پر لازماً واحد معنی کے حامل کچھ جانے کا دباؤ ہوتا ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے ارسطو کا دماغ نہیں چاہیے کہ کھلی دنیا، واحد معنی کا اجارہ کیوں چاہتی ہے؟ کھلی دنیا (جیسا کہ مراد مقداد طبقہ) شیعہ قسم کی غرضیت کا شکار ہوتی ہے۔ وہ ہر متن میں خود کو مشاہدہ کرنے کے مرض میں مبتلا ہوتی ہے۔ اس کا معنی کا تصور اس کے مطلق العنان نظام کی طرح، وحدت پسند ہوتا ہے۔ وہ حقیقت پسند کرتی، استعارے و علامت سے نفور ہوتی ہے۔ تاہم فقط حکومتوں کو طاقت کرنا کافی نہیں۔ ہماری دنیا میں کئی سماجی اور غیر ریاستی ادارے بھی اپنا اپنا کلام اعتقاد نافذ و مسلط کرنے کے لیے سرگرم ہیں۔ یہ سب ادب کو واحد معنی کا طوق پہنانے کے لیے، اس کے واحد، تجربی سرچشمے (جس کا وہ اپنا ایک تصور رکھتے ہیں) کو سب سے بڑی دلیل بناتے ہیں۔ معاملہ یہیں ختم نہیں ہوتا۔ کھلی دنیا کے لئے متعددوں کے نزدیک معنی کی وحدت صرف ایک سیاسی یا فلسفیانہ مسئلہ ہی نہیں، ایک گہرا الہیاتی مسئلہ بھی ہے۔ الہیات کا نکات کی جس غلط فہمی میں یقین رکھتی ہے، اسے معنی کا واحد اور مطلق سرچشمہ خیال کرتی ہے۔ ایک علم، ایک معنی۔ دل چاہے بات یہ ہے کہ کثرت معنی کے سلسلے میں الہیات اور مطلق العنان حکومتوں کے خدشات یکساں ہیں۔ دونوں کو یہ اندیشہ لاحق ہوتا ہے کہ ایک شیعہ کی کثرت پسندی دوسرے شعبوں میں بھی آزاد روی کو قریب دے سکتی ہے۔ ادب میں معنی کی کثرت، مذہبی متن کی کثیر تعبیریں اور سیاسی عقائد پر ایک سے زائد زاویوں سے سوال اٹھانے کا رویہ پیدا کر سکتی ہے۔ جیسا کہ غیر ضروری طور پر الہیات اور مطلق العنانیت میں کسی گتہ جوڑ پر زور دینے کی ضرورت نہیں (اگرچہ تاریخ میں اس کی کئی مثالیں موجود ہیں)، صرف اس نکتے پر زور دینا مقصود ہے کہ واحد معنی پر اصرار بغاوت و آزار دہی کے اس خدشے کے قریب نظر ہوتا ہے جو ادب کی کثرت میں شامل ہے۔ ادب کی پہچان ہی آزادانہ غور و فکر، مطلقات سے بغاوت ہے۔ جسے معنی کی کثرت کہا گیا ہے، وہ آزادانہ غور و فکر ہے؛ معلوم کالٹ پلٹ کر دیکھنے اور نئی، حیرت خیز باتوں کی دریافت ہے؛ منہ کو کھولنے کی طرف جانے، انکشاف کی اذیت سینے اور انوکھے تجربات کے کبھی شیریں، کبھی تلخ، کبھی ترش، کبھی ٹھنکے ڈانٹنے دیکھنے کا نام ہے۔ تیسری دنیا / ادب / تحریر اگر مطلق العنان رویوں کے آگے جبکہ واحد معنی کے استحکام میں ان رویوں کا ہاتھ بٹاتے تو آج دنیا فکر و نظر کے مناظروں سے تو خالی ایک پر امن دنیا ہوتی، مگر یہ انسانی دنیا نہ ہوتی، ۱۹۸۳ء یا Brave New World ہوتی۔<sup>(۳)</sup>

اسی بات کی مزید تفہیم کے لیے، ایک بار پھر غالب کے شعر کی طرف رجوع کیجیے۔ یہ شعر واحد معنی کا سرچشمہ تو ظہم یا ظہم نما زور و جد کو قرار دیتا ہے، مگر معنی کے جہاں یا معنی کی کثرت کا شیعہ اس جدلیات میں دیکھتا ہے، جو اپنی اصل میں لسانی اور تحریر کی صفت ہے۔ اس بات کو ہم دیکھنا کی حد سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ اپنی کتاب ”کلمت اور الخراق“<sup>(۴)</sup> میں لکھتے ہیں شاعری ادب کی حقیقی زبان ہے جو آزادانہ تقریر تک رسائی رکھتی ہے۔ نیز تحریر ہی شاعری کی قوت رکھتی ہے، وہ قوت جو تقریر کو بہ طور نشان غفلت کی نیند سے جگا سکتی ہے۔ دیکھنا تحریر پر تقریر کی اولیت کے قائل ہیں۔ فی الوقت اس مسئلے سے الجھنے کی ضرورت نہیں۔ مذکورہ اقتباس میں وہ شاعری کو ایک ایسی



قوت کہتے ہیں جو نشان کو غفلت کی غینہ سے جگاتی ہے۔ نشان کا خواب غفلت کیا ہے؟ نشان، دال اور دلول سے عبارت ہے۔ دال، پہلی دنیا کی تجرئی حقیقت کی طرح ہے، اس لیے مستحکم ہے، واحد ہے۔ دلول دوسری دنیا سے تعلق رکھتا ہے، یعنی فاری دنی دنیا کا ایک تصور ہے، اس لیے غیر مستحکم اور تغیر پذیر ہے۔ نشان جب تک خود کو دال کے طور پر پیش کرتا ہے، اس کا ذہن، تغیر پذیر حصہ اوائل رہتا ہے۔ اس کا اپنے وجود کے نصف حصے پر انحصار کرنا اور باقی حصے سے بے اعتنائی برتنا ہی اس کا خواب غفلت ہے۔ پہلی دنیا، نشان کو خواب غفلت میں مبتلا رکھنے کی سعی کرتی ہے تاکہ وہ اپنے نظام اعتقاد کو اس کے ذریعے مستحکم کر سکے۔ جب کہ شاعری، نشان کے دوسرے، ذہنی حصے یعنی دلول کی تغیر پذیر صفت کو جگاتی ہے۔ شاعری، تیسری دنیا ہے، نکست ہے اور پہلی دنیا کے خلاف بغاوت ہے۔ غالب طرزِ اقلیم اور قلم نما زارہ جو کہ پہلی دنیا کا نمائندہ بنا کر پیش کرتے ہیں جو واحد معنی کا اہوار چاہتا ہے، مگر شاعری اپنی جدائی قوت سے، پہلی دنیا کے مقابل ایک نئی دنیا تعمیر کرتی ہے۔ جو مند جہان معنی جب، نصف قلم کے مقابل خود کو پیش کرتا ہے تو دلول کا تعلق خود بخود ایک دوسرے طرز کا حامل ہو جاتا ہے؛ دلول کی جدائیات اور تضاد سامنے آتا ہے۔ دوسرے طرز یہ ہے کہ دیکھیے ایک نصف قلم یا نصف قلم نما وجود سے جہان معنی خلق ہو رہا ہے۔ غالب پوری جرأت سے باور کر رہے ہیں کہ معنی اپنے سرخوشے سے سوا، بڑا کہ اور مختلف و متنوع ہے۔ معنی اپنے سرخوشے سے اگر منقطع نہیں ہوا تو بھی، اپنی انفرانٹس کے سلسلے میں اس سے آزاد ضرور ہوا ہے۔ یہ آزادی غالب کی جدائی قوت و تفاسات کی حامل شعریات کی بدولت ہے اور اس کا عمل بین دی ہے جسے دریا نشان کو خواب غفلت سے جگانے کا نام دیتے ہیں۔ غالب جب کہتے ہیں: ”تجلیہ معنی کا نظم اس کو گھیرے / جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے، تو اس کے سوا کیا باور کرتے ہیں کہ ان کے شعر کے بر نشان / لفظ میں معانی کی ایک طلسماتی دنیا پوشیدہ ہے۔ تجلیہ معنی، کثرت معنی کے سوا کیا ہے!

پہلی اور تیسری دنیا کے تعلق کو مزید سمجھنے کے لیے غالب ہی کا ایک اور فاری شعر دیکھیے۔

از بکثرت بساط صفایہ خیال یافت

وصل تو از فراق تو نکوایں شیاقتن

صوفی تبسم اس شعری شرح میں لکھتے ہیں: ”اب تیرے جسم کی موجودگی نے ہمارے بساط بزم کو تخیل کی سی جلا بخش دی ہے۔ اب ہر گوشہ، بساط میں تیری غیر حاضری سے تیری موجودگی کا احساس ہونے لگا ہے۔ اب فراق اور وصل کا امتیاز ہی اٹھ گیا ہے“ [۵]۔ محبوب کا جسم، پہلی دنیا کی تجرئی حقیقت ہے، مگر وہ تیسری دنیا یعنی شعر میں خیال کے طور پر آیا اور اسے جلا بخش گیا ہے۔ شعر کا سب سے اہم کتبہ یہ ہے کہ محبوب اپنی غیر موجودگی میں اپنی موجودگی باور کرانے لگا ہے۔ دوسرے لفظوں میں پہلی دنیا کی غیر موجودگی، تیسری دنیا کی موجودگی ہے۔ دنیا شعر میں موجود ہے، مگر اپنے طیباب میں۔ اس کا سیدھا سا رد مطلب یہ ہے کہ شاعری، متن، تیسری دنیا، حقیقی / پہلی دنیا سے جو رشتہ قائم کرتی ہے، وہ غیب اور غیر موجودگی کا ہے۔ چوں کہ رشتہ غیر موجودگی کا ہے، اس لیے شاعری اور تیسری دنیا کی آزادی برقرار رہتی ہے۔ شاعر کا تخیل، محبوب کے بدن سے نور و رنگ کی اس برسات میں سمجھنے کی توقع کر سکتا ہے،

جو حقیقی طور پر محض ایک امکان ہوتی ہے۔ پہلی دنیا کا امکان، تیسری دنیا کی حقیقت بن جاتا ہے۔ پہلی دنیا کا نظام اعتقاد، شاعری کی اس قوت سے ریزہ ریزہ ہونے لگتا ہے جو لفظ میں مضمر معانی کو خواب غفلت سے جگانے سے عبارت ہے۔ شاعری جلد ہی دھوکے کی یہ فٹی بنا دیتی ہے کہ شاعر کے تخیل کی جہاں راست محبوب کے جسم کی عطا ہے۔ شعر میں جتنی روشنی ہے، معنی کی جتنی فروانی ہے، وہ راست شاعری / متن سازی کی قوت کی پیدا کردہ ہے۔ شعر میں محبوب کے جسم کے نور، شعر کا معنی ہی ہے اور کوئی معنی بغیر تحریر کے وجود نہیں رکھتا۔ لہذا شعری محبوب اور اس کے بدن کے نور و رنگ کا خالق ہے۔ بلکہ خالق کا مشہور قول ہے کہ میری دنیا کی حد وہیں تک ہے جہاں تک میری زبان کی حد ہے۔ یعنی محبوب یا پہلی دنیا کی حقیقت یا حد یا معنی وہی ہے جسے شعر / متن میں جگہ ملی ہے۔ اسی بات کو الٹ کر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ جو کچھ زبان / شاعری / تحریر میں نہیں ہا سکتا، وہ حقیقت / وجود نہیں رکھتا۔ نیز اسی بات کو پہیلا کر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ زبان ہی حقیقت کی خالق اور اس کی محافظ ہے۔ شعر کی قرأت میں ہم پہلی دنیا کی تجربی حقیقت کو نگے نہیں لگاتے، تیسری دنیا کا 'تجربہ' کرتے ہیں۔ ادب کی دنیا کے گل کی ہاں، ہاتھ میں پکڑے نگاہ کی خوشبو سے الگ ہوتی ہے اور ایک جوان عورت سے عثمانی کی تجربی صداقت، اس شعر میں مذکور تجربے سے مختلف ہے: تم مخاطب بھی ہو، قریب بھی ہو، تم کو دیکھیں کہ تم سے بات کریں۔ ممکن ہے اس شعر کی قرأت کے دوران میں ماضی کے کسی تجربے کی لومودار ہو جائے اور شعر کے معنی کی ایک کمزری آپ کے دل میں مکمل جائے، مگر یہ معنی بھی ایک تجربی حقیقت نہیں ہوگا، یہ ایک ایسی تخیلی دنیا کا تجربہ ہوگا، جس کی تشکیل اس شعری زبان نے کی ہوگی۔

اب تک کی گفتگو سے یہ بات طے ہو چکی ہے کہ شاعری / ادب کی تیسری دنیا، پہلی دنیا سے بگڑنا نہیں۔ پہلی دنیا ادب میں 'موجود' ہوتی ہے، مگر اس طرح نہیں جیسے تصویر میں صاحب تصویر کہ ہم تصویر دیکھ کر صاحب تصویر کو شناخت کر لیتے ہیں، بل کہ اس طور جیسے پہلی میں پہلی کا جواب ہوتا ہے۔ دنیا اور ادب کا اسی طرح کا تصاقی رشتہ ہے۔ پہلی اصل میں سوال ہے، اس کا جواب پہلی میں غیر موجود ہے، مگر پہلی سے باہر نہیں۔ پہلی کے اندر ہی اس کا جواب تلاش کرنا ہوتا ہے اور انہی حدود میں جو پہلی کے سوال نے قائم کی ہیں۔ پہلی دنیا، ادب میں 'غیر موجود' ہوتی ہے، باہر نہیں اور انہی اسباب، بنیوتوں، علامتوں میں موجود ہوتی ہے جو ادب نے اختیار کی ہیں۔ چنانچہ ادب میں ہم دنیا کو اس طور فی الفور نہیں پہچان سکتے جس طور تصویر میں صاحب تصویر کو پہچان لیتے ہیں۔ اس کے باوجود کہ پہلی اور تیسری دنیا میں ایک بنیادی اشتراک بھی موجود ہے، یعنی زبان۔ شاعری وہی زبان استعمال کرتی ہے، جو پہلی دنیا میں رائج ہے، مگر اس کی توڑ پھوڑ کرتی ہے۔ یہ اس بات کا واضح اعلان ہے کہ شاعری، پہلی دنیا کے ابلاغ کا وسیلہ تو قبول کرے گی مگر ابلاغ کا وہ اپنا اسلوب اختیار کرے گی اور اس کے لیے وہ زبان پر ہر قسم کا تصدد و راکشے گی۔ زبان پر شاعری کے اسی تصدد کے نتیجے میں، پہلی دنیا کی روزمرہ کی زبان اسی طرح 'غیر موجود' ہوتی ہے جس طرح پہلی میں اس کا جواب۔ یہ اتفاق نہیں کہ چند شاعری عام زبان کی جو شکست و ریخت کرتی ہے، اس کی وجہ سے اسے طرا پہلی اور معما کہا گیا ہے۔ یہ ہر کیف، ادب دنیا سے جو رشتہ قائم کرتا ہے، اس کی ایک جھک ابلاغ کا اپنا اسلوب وضع کرنے میں دیکھی جاسکتی ہے۔ یہ ایک سادہ معاملہ نہیں۔ دونوں کے تعلق کی بنیادی دھڑ کو مشکف کرتا

ہے۔ پہلی دنیا کی عام زبان معنی کے ابلاغ کا ایک طریقہ رکھتی ہے۔ شاعری اس طریقہ کو قبول کرنے سے انکار کرتی ہے اور اپنے انکار کو موثر اور پر زور بنانے کے لیے ایک اپنا طریقہ وضع کرتی ہے۔ عام روزمرہ زبان، اپنے ابلاغ کو بے لفظ بنانے کے لیے اس بات کا اہتمام کرتی ہے کہ لفظ کو شے کا متبادل سمجھا جائے: شے کی تجربی حقیقت، لفظ میں پوری طرح محسوس ہو اور اگر لفظ کسی خیال، عقیدے، نظریے کا ترجمان ہو تو انھیں بھی شے کی طرح یکساں خصوصیت کا حامل بنا کر پیش کیا جائے۔ عام زبان میں لفظ جب کسی شے یا خیال کی طرف ہمیں متوجہ کر دیتا ہے تو اس کی افادیت ختم ہو جاتی ہے۔ وہ ایک ایسا سکہ ہے، جس کی قیمت اور مصروف پوری طرح سے طے شدہ ہے۔ شاعری ایک دوسری ڈگر اختیار کرتی ہے۔ وہ عام زبان اور اس کے طریقہ ابلاغ کے ساتھ ہی رشتہ استوار کرتی ہے، جو غالب کا تخیل اپنے محبوب کے جسم کے ساتھ قائم کرتا ہے: محبوب کے بدن کی غیر موجودگی اس کے تخیل کو جلا دیتی ہے۔ عام زبان اپنی غیر موجودگی میں، شاعری کی زبان کو جلا دیتی ہے۔ جس طرح شاعر کے تخیل میں جہاں ایک نئی چیز ہوتی ہے، اسی طرح شعری زبان، عام زبان سے سوا اور چیز ہے دیگر ہے۔ شعری زبان میں لفظ، شے کا متبادل نہیں ہوتا، خود ایک شے ہوتا ہے: وہ کسی اور کی طرف نہیں، اپنی طرف ہمارا احسان منتقل کرتا ہے! ایک اپنی، تیسری دنیا قائم کرتا ہے اور ہمیں سے پہلی دنیا کی طرف متوجہ ہونے کے امکانات ابھارتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ پہلی دنیا سے سیدھا کوئی راستہ شاعری اور ادب کی دیگر اصناف کی طرف نہیں جاتا، ہاں پہلی دنیا کی طرف شعری دنیا سے کچھ کڑکیاں ضرور نکلتی ہیں۔ ہم ادب کی قرأت میں انہی کڑکیوں کو کھولتے اور پہلی دنیا کے کچھ نئے نگارے کرتے ہیں: کچھ ایسے نئے دریافت کرتے ہیں جو پہلے تاریکی میں تھے، یا سرے سے ہمارے احساس و شعور میں موجود ہی نہیں تھے۔ چون کہ ادب کی قرأت، پہلی دنیا پر نئے غلوں کو محکف کر رکھتی ہے، جو اس کے نظام اعتقاد پر سوال قائم کر سکتے ہیں، اس لیے عقیدے سے بھی خوف پایا جاتا ہے۔

جب ادب، پہلی دنیا کی زبان کو تکلیف کرتا ہے تو اس کی زد پر وہ تصورات، نظریات، کلاسیک، چاہے بھی آتے ہیں انھیں پہلی دنیا نے سینے سے لگا رکھا ہوتا ہے۔ یہی وہ مقام ہوتا ہے جہاں شاعری اپنی آزاد روی کی روح کو پوری طرح اپنے اظہار کا موقع فراہم کرتی ہے۔ جس طرح عام زبان کے ابلاغ کے طریقے کو شاعری توڑتی ہے اسی طرح، ان تصورات، اعتقادات، نظریات کی شکست کی کوشش کرتی ہے جن کے ذریعے پہلی دنیا کے مقتدر طبقے، دیگر طبقوں سے ابلاغ کرتے ہیں۔ یہاں اس شاعری سے بحث نہیں جو راست انداز میں مزاحمتی رویہ اپناتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ صریحی مزاحمتی شاعری، عام زبان ہی کے اسلوب ابلاغ کو اختیار کرتی ہے اور اس کا سبب شاعری کی وہ روح نہیں جسے آزاد روی کا نام دیا گیا ہے، بلکہ ایک اخلاقی، سیاسی ذمہ داری کا احساس ہے۔ ہمیں یہاں شاعری سے بحث ہے: شاعری جس کی جڑیں خود اپنے آپ میں پیوست ہیں اور اسے اپنے وجود کو ہمارے کرانے کے لیے کسی اور شے کی ضرورت نہیں۔ شاعری، مذہب کی طرح ہے۔ جس طرح مذہب کی اساس حقیقت عقلی سے راست مستحضر ہونے میں ہے، اسی طرح شاعری کی اساس، اس کی آزاد روی ہے۔ شاعری میں پہلی دنیا کے جو جو جیسے اپنی غیر موجودگی میں بار پاتے ہیں، وہ شاعری کی آزاد روی کی زد پر آتے ہیں۔ اس میں کلاسیک، جدید اور

بامد جدید مہدی کی تخصیص نہیں۔ ہر مہدی کی شاعری اپنی معاصر پہلی دنیا کے سلسلے میں لازماً ایک موقف اختیار کرتی ہے۔

واضح رہے کہ موقف سے مراد کوئی نظریہ نہیں جسے بعض اوقات شاعر اختیار کرتے ہیں۔ شاعری کے موقف اور شاعر کے نظریے میں فرق کرنے کی ضرورت ہے۔ نظریہ ایک اختیاری معاملہ ہے جسے کافی سوچ بچار کے بعد کسی مسئلے کے حل کے طور پر وضع کیا جاتا ہے، اس لیے یہ شاعری سے پہلے اور شاعری سے باہر ہوتا ہے۔ جب کوئی شاعر نظریہ اختیار کرتا ہے تو وہ اس نظریے کے ابلاغ کے لیے، شاعری کی حیثیت کو اسی طرح استعمال کرتا ہے جس طرح، کوئی حکیم کوئی نسخہ معلوم کرتا ہے۔ دوسری طرف موقف، اپنی فاعلی حیثیت کا قہقہہ ہے۔ فاعلی حیثیت کے تعین کا آغاز، اسی روز ہو جاتا ہے جب ہم زبان سمجھنے لگتے ہیں۔ اس لیے ضمیر ہماری فاعلی حیثیتیں ہیں۔ 'میں' کے ہم ضمیر میں اپنے اظہار کے ساتھ ہی ایک کبھی و ختم ہونے والی تقسیم و تفریق وجود میں آ جاتی ہے۔ اس لیے کہ 'میں' اپنا کوئی مفہوم ایک 'غیر میں' یعنی 'تو' کے بغیر قائم نہیں کر سکتی۔ جیسا کہ سوہنر نے کہا ہے کہ زبان میں فرق کے سوا کچھ نہیں، اور تمام ابلاغ تفریقی رشتوں کی وجہ سے ممکن ہوتا ہے۔ لہذا یہ ایک پیش پا افتادہ (مگر جینی بر حقیقت) قول ہے کہ 'میں' کا معنی 'تو' کے فرق کی وجہ سے ہے۔ تاہم اسی قول میں کچھ گہری چھانپاں بھی چلی ہیں۔ پہلی یہ کہ 'میں' اپنا معنی خود بہ خود قائم نہیں کر سکتا، وہ اپنے معنی کے لیے اس 'تو' پر منحصر ہے جو اس سے حلقہ ہی نہیں، غائب بھی ہے۔ 'تو' اسی طرح غائب رہ کر 'میں' کے معنی پر اثر انداز ہوتا ہے جس طرح محبوب کا بیکر اپنی غیر حاضری میں شاعر کے تخیل کو جلا دیتا ہے۔ دوسرا یہ کہ 'میں' دوسرے پر منحصر ہونے کی بنا پر وحدت سے محروم ہے۔ دوسری طرف جسے ہم معنی کہتے ہیں، وہ ایک وحدت ہے! اجزاء، خیالات، کہنے والے اور کہے جانے والے کی وحدت۔ چنانچہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر 'میں' وحدت سے خالی ہے تو وہ اپنا با معنی اظہار کیسے کرتا ہے؟ جواب سادہ ہے۔ اپنی فاعلی حیثیت کا تعین کر کے، غیر کے مقابل ایک موقف اختیار کر کے۔ چنانچہ 'میں' وحدت سے خالی ہے، مگر جس سیاق میں یہ اظہار کرتا ہے، ایک وحدت اختیار کرتا اور اپنے اظہار کو با معنی بناتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر سیاق میں معنی بدل جاتا ہے اور 'میں' مسلسل اپنی وحدت اور معنی کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے؛ اور اسی بنا پر کوئی واحد اور حتمی شاعت حاصل کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ ہر لحاظ یا طور پر برقی، لکھی کی تہ، منہ کی رگ، رگ میں سنائی دیتی ہے۔

کچھ یہی بات ہمیں معجزہ تفسیری روایت میں بھی ملتی ہے۔ اس روایت کے اہم نمائندہ محمود ذہبی (م ۱۳۳۸ھ) نے تفسیر قرآن میں پہلی دور کی شاعری سے مثالیں پیش کیں۔ یہاں اس سے بحث نہیں کہ یہ طریقہ درست تھا یا غلط، صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ انھوں نے شاعری جیسے ایک دیوبی (اور وہ بھی جاہلی دور کے) متن کو مذہبی متن کی تعبیر کے لیے کارآمد سمجھا۔ ان کا اصل موقف یہ تھا کہ "شاعری متن کے حقیقی معنی تک نہیں پہنچاتی، یہ ایک ایسا حربہ ہے جس کے ذریعے اس متن کی تکثیری قرأت کو مزید آگے بڑھایا جاسکتا ہے۔" (۱۶) گویا شاعری کی اصل خصوصیت یہ نہیں کہ وہ مذہبی متن کے حقیقی معنی تک ہمیں پہنچاتی ہے، بل کہ یہ ہے کہ مذہبی متن کے حقیقی معنی تک رسائی کے لیے جن تکثیری قرأتوں کی ضرورت ہے، شاعری ان قرأتوں کو آگے بڑھانے میں مدد

دیتی ہے۔ (دختری قرآن کی سرحد قرآنوں کا تصور پیش کرتے ہیں)۔ شاعری کی اصل میں جن بھیری قرآنوں کی گھپائش موجود ہے، وہ اس کی لسانی صورت حال ہی کی وجہ سے ہے۔ دختری قرآن کریم کی چالیسویں سورۃ (الدخان) کی چوبیسویں آیت: وَاتَّكَلْ الْبَحْرَ رَهَوًا اَنْ يَّهْلِكَ مَتَدُونَ (اور سمندر سے کہ ٹھہرا ہوا ہوگا، پار ہو جاتا۔ تمہارے بعد ان کا قیام لشکر ڈوب دیا جائے گا، ترہم مولا نا فتح محمد چاندھری) میں لفظ رھوا کے دو معنی بتاتے ہیں۔ ساکن اور فہوا واضح۔ وہ اس کے لیے الٹھی کی شاعری سے مثالیں لاتے ہیں جن میں اونٹوں کے آسانی سے گزرنے کا ذکر کیا گیا ہے۔ مذکورہ آیت فرعونی لشکر کے ڈوبنے کے ضمن میں ہے۔ دختری سوئی کے پار ہو جانے کا مفہوم الٹھی کے دو مصرعوں سے واضح کرتے ہیں، جن کا مفہوم یہ کہ وہ [اونٹ] آسانی سے گزر گئے، ان کی قطمیں رکاوٹ نہ بنیں اور ان کے سینے ٹٹھوں پر بوجھ نہ بنے (نہ) غور طلب بات یہ ہے کہ دختری نے یہاں رھوا کو خواب غفلت سے بیدار کیا ہے: اس کے اس مرکز کو توڑا ہے جس میں ایک سے زیادہ معانی مضمر ہیں۔ شاعری اسی بنیادی لسانی صورت حال میں اپنی آزاد روی حاصل کرتی ہے۔ کیسے؟

اگر زبان کی ساخت ہی میں ایک سے زیادہ شناختوں کی گھپائش ہے تو پھر ہر شخص کے یہاں آزاد روی، کشادہ نظری، وسیع الحشری اور مطلقات سے مبارزت طلبی کی صفات ہونی چاہئیں؟ نظری اور اصولی طور پر ایسا ہی ہونا چاہیے۔ عملی جو چیز اسے محال بناتی ہے، وہ پہلی دنیا اور اس کی آئینہ یالونی ہے۔ یہ دونوں زبان کی ساخت میں مضمر معنی کے تفریق دشمن کو دوبانے کی سرحد کو کوشش کرتی ہیں۔ یعنی 'میں' کی محویت کو ختم کر کے اسے وحدت آشنا کرنے کی نکتہ ملی اپناتی ہیں۔ پہلی دنیا اور آئینہ یالونی کے دل میں اختلاف، کثرت، تنوع کے لیے کوئی جگہ نہیں ہوتی۔ 'دلوں' میں' کے لیے وہ تمام راستے مسدود کرنے میں لگی رہتی ہیں جو 'میں' کو مختلف سیاق میں مختلف مؤقف اختیار کرنے کے قابل بناتے ہیں۔ لہذا عام لوگ اپنی شناخت اپنے عہد کی حاوی آئینہ یالونی کے تحت قبول کر لیتے ہیں، جو واحد اور دائمی طور پر مستحکم ہوتی ہے۔ تاہم واضح رہے کہ واحد، مستحکم شناخت چوں کہ زبان کی ساخت میں کھدی ہوئی محویت کو دوبانے کے بعد ممکن ہوتی ہے، اس لیے پہلی دنیا اور آئینہ یالونی کو یہ اندیشہ برابر لاحق رہتا ہے کہیں محویت سر نہ اٹھائے اور لوگ باگ خود کو اور دنیا کو ایک مختلف نظر سے نہ دیکھنے لگ جائیں۔ اس اندیشے کی بنیاد پر ہی آئینہ یالونی کی تکرار سے کام لیا جاتا ہے۔ یہ تکرار کچھ خاص کہانیوں، احکامات، قانون، تصویروں، مثالوں، کہانیوں، مخصوص تفکرات کی مسلسل اشاعت کے ذریعے ہوتی ہے۔ تکرار کی ساری حکمت عملی کی بنیاد لفظ یا تصویر کو شے کے طور پر، یعنی واحد، غیر مبدل، حتمی معنی کی حامل شے کی صورت پیش کرنے پر ہوتی ہے۔ دوسری طرف شاعری زبان کی اصل، یا تفریق اساس ساخت کو دوبانے کی بجائے مسلسل نمایاں کرتے چلے جانے سے باز نہیں آتی۔ پہلی دنیا اور آئینہ یالونی جن تضادات کو دہاتی ہیں، شاعری ان کے بناؤ کو اوجھڑ کر ہی رکھ نہیں دیتی، اس سارے عمل کو محسوس بھی بناتی ہے۔ اسی دوران میں شاعری اپنے مؤقف کی تشکیل کرتی ہے۔

شاعری کا مؤقف، 'میں' کی وحدت یا آشنا شناخت میں وجود رکھتا ہے۔ جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، وحدت یا آشنائی محرک ہے، ایک سے زیادہ وحدتیں وضع کرنے، یا ایک سے زیادہ معانی تشکیل دینے کا۔ اب ہم یہ کہہ سکتے

ہیں کہ جسے شاعری کا موقف کہا جاسکتا ہے، وہ ان مختلف معانی سے عبارت ہے، جنہیں پہلی دنیا اور آئیڈیالوجی کے فرق سے اور انہیں شاعری میں غائب رکھ کر قائم کیا گیا ہو۔ اس مشکل، تکنیکی بحث سے ذرا دیر کو نکلنے ہیں اور میرا جی کی زبانی ایک واقعہ سننے ہیں۔

”...جب میں صفحہ کے شہر سکھر میں پانچویں یا چھٹی جماعت میں تعلیم پاتا تھا، اس زمانے میں ہمارے ایک استاد باسٹر لال چند ہوا کرتے تھے، وہ ریاضی اور ہندی کے استاد تھے مگر تعلیم کے علاوہ ان کے ذمے لائبریری کا کام بھی تھا۔ چنانچہ انھوں نے طلباء کو لائبریری سے فائدہ اٹھانے کا حقرہ دن اور وقت بتا رکھا تھا۔ اس روز اس وقت وہ ہمیں ایک فہرست کتب دیا کرتے تھے اور اس میں سے چھانٹ کر ہم کتابیں لیا کرتے۔ ایک دفعہ انھوں نے ہمیں فہرست دی تو طلباء کے جھرمٹ میں پہ مشکل فہرست لے کر جلدی جلدی میں میں نے ایک کتاب کا عنوان دیکھا ”الجبر المقابله“۔

استاد نے کہا اسے کیا کرو گے۔ یہ کوئی عام پڑھنے کی کتاب نہیں ہے۔

میں نے خیال کیا تھا کہ تصد اور اس کے مقابلے کے بارے میں کوئی کتاب ہوگی، دیکھنا چاہیے لیکن یہ معلوم کر کے اپنی بے بسی پر غصہ ہی ہوئی کہ یہ تو حساب و تجربہ قسم کی کوئی چیز ہے... آج اس واقعے کا آسودہ قلعہ میری نگاہ میں آ رہا ہے۔ یہ قلعہ، یہ مقام صرف میری فطرت سے نہیں ہے، بلکہ ہمارے سماجی نظام، ہمارے سیاسی شعور، یہاں تک کہ اصولی قدرت سے ہے۔“ (۸)

اس واقعے میں وہ سب کچھ ہے جسے ہم واضح کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ زبان کے اندر آدمی کس طور موقف تشکیل دیتا ہے، وہ اس واقعے سے واضح ہے۔ پہلی دنیا نے الجبر المقابله کو ریاضی کی کتاب کا واحد، مستحکم معنی دیا ہے، میراجی کا اسے تصد اور مقابلے کی کوئی کتاب سمجھنا اس امر کی دلیل ہے کہ میراجی آئیڈیالوجی کی اس دنیا سے باہر ہیں جہاں ہر لفظ پر معنی پر طور متعین قیمت کے تحت ہوتا ہے۔ اس کے بجائے میراجی اس تیسری دنیا میں ہیں جہاں وہ لفظ کو خواب غفلت سے بیدار کر سکتے ہیں۔ طور طلب نکلتے ہیں کہ میراجی نے ریاضی کی ایک کتاب کو کسی دوسرے علم کی کتاب سمجھنے کی غلطی نہیں کی، بلکہ اپنی غلطی حیثیت بادر کرائی ہے۔ یہ بیسویں صدی کی دوسری دہائی کے اوائل کا واقعہ ہے، جب دنیا پہلی جنگ عظیم کی برابری کے نوے پڑھ رہی تھی اور برطانوی استعمار کے خلاف ہر صیغہ میں ترکیب خلافت چل رہی تھی۔ میراجی نے تصد کی اس فضا میں اپنا موقف تشکیل دیا کہ کیسے اس کا مقابلہ کیا جاسکتا ہے۔ میراجی نے پہلے الجبر المقابله کو اس کے متعین معنی سے آزاد کیا اور پھر اسے ایک دوسرے معنی سے وابستہ کیا۔ یہ دوسرا معنی، آئیڈیالوجی (جنگ، تصد) کے مقابلے میں ایک موقف ہے۔ یہ موقف اسی طریقے سے تشکیل دیا گیا ہے، جو زبان میں معنی فیزی کا عام طریقہ ہے۔ یہ کہ معنی مستقل نہیں، تغیر پذیر ہے، تغیر پذیر ہے تو احتمال پذیر بھی ہے۔ جسے ہم موقف کہہ رہے ہیں، وہ نہیں کا معنی کی انتقال پذیر ہے۔ میں اپنی شانہیں وضع کرنے میں

کبھی ایک معنی، کبھی دوسرے معنی اور کبھی ایک ہی معنی کو ایک مقام سے دوسرے مقام کی طرف منتقل کرتا ہے۔ یہ سارا عمل 'پوزیشن' یا 'موقف' اختیار کرنے کا ہوتا ہے۔ یہی کچھ ہمیں شاعری میں بالعموم نظر آتا ہے۔ شاعری میں، 'میں' یا موضوع انسانی اپنا محدود اختیار نہیں کرتا۔ اس کا اختیار لازماً کسی نہ کسی کے مقابل، کسی نہ کسی کے سلسلے میں ہوتا ہے جس کی طرف کبھی اشارہ واضح اور کبھی نہایت غفی ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعری میں جو ذات ظاہر ہوتی ہے، وہ خود مختار نہیں ہوتی؛ وہ دوسروں پر انحصار رکھتی ہے۔ اس کے خود خال میں دوسروں کے چہروں کے نقش ہوتے ہیں۔ واقعہ کا موقف یہ ہے کہ شاعری میں، 'میں' دوسروں پر انحصار تو رکھتا ہے، مگر ان کے سلسلے میں ایک فعال پوزیشن بھی اختیار کرتا ہے۔ شاعری میں ظاہر ہونے والی ذات جو خود خال رکھتی ہے، ان میں دوسروں کے نقش شامل، مگر ان نقش کے سلسلے میں، ذات کا ایک موقف بھی ہوتا ہے۔ ذات، خود آگاہی کا دوسرا نام ہے، 'میں'، اپنی شناخت ہے۔ خود آگاہی، غیر آگاہی کے مقابل ہے اور 'میں' کی شناخت، تو کی وجہ سے اور اس کے مقابل ہے۔ اس لیے 'میں' کا تو سے رشتہ ناقضاتی ہے۔ شاعری میں، 'میں' یا موضوع انسانی سماجی دنیا کے سلسلے میں، اور اس کے مقابل اپنا اختیار کرتی ہے۔ یہ سب شاعری کی آزادہ روی کی شعریات کی دین ہے۔ یہ حقیقت ہمیں اقبال کی شاعری میں بھی دکھائی دیتی ہے۔

اقبال کو بالعموم ملت اسلامیہ کا ترجمان قرار دیا گیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ باور کر لیا گیا ہے کہ اقبال نے اپنے فاضل وجود کی وہی شناخت تسلیم کر لی جو پہلی دنیا کی آئیڈیالوجی کا مطالبہ تھا۔ یہاں اس سے بحث نہیں کہ مذہبی یا سیاسی آئیڈیالوجی کسی خاص تاریخی صورت حال میں کتنی تاگزیر ہوتی ہے۔ ہمارا سرکار اس بات سے ہے کہ اگر اقبال کی اصل شناخت ایک شاعر کی ہے تو وہ شاعری کی اس اصل سے دور کیسے جاسکتے ہیں جو دنیا اور آئیڈیالوجی کے سلسلے میں لازماً 'موقف' (یعنی کثیر تاظرات میں کثیر معانی) رکھنے سے عبارت ہے اور جسے آزادہ روی اور جرأت کے ساتھ سوال اٹھانے کی روح بھی کہا گیا ہے اور جو زبان کی طرح شاعری کی روح کا بنیادی مطالبہ بھی ہے۔ اقبال نے 'میں' کا سینہ کم استعمال کیا ہے جو جدید شاعری میں عام ہے۔ تاہم اپنی بہترین شاعری کے مجموعے یعنی 'بال جبریل' میں کئی اشعار شکم کے صیغے میں کہے ہیں۔ ان اشعار میں ٹھیک وہی 'موقف' ہے جو مطالبات سے مہارت طلب ہوتا ہے۔

صرف چند اشعار دیکھیے :

خود و فرشتہ ہیں ایسر میرے خیالات میں  
میری نگاہ سے ظل حیرتی تجلیات میں  
گرچہ ہے میری جستجو دیر و حرم کی نقش بند  
میری نغماں سے دست خیز کعبہ و سومات میں  
اگر کج رو ہیں انہم آسماں حیرا ہے میرا  
مجھے قلم جہاں کیوں ہو، جہاں حیرا ہے میرا

تو ہے میل بے کراں، میں ہوں ذرا سی آب جو  
 یا مجھے ہم کنار کر یا مجھے بے کنار کر  
 باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں  
 کار جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر  
 یارب یہ جہاں گزراں خوب ہے لیکن  
 کیوں غوار ہیں مردانِ صفا کیش و ہر مند  
 فردوس جو حیرا ہے کسی نے نہیں دیکھا  
 المریک کا ہر قریہ ہے فردوس کی مانند  
 چپ رہ نہ سکا حضرتِ بزدوں میں بھی اقبال  
 کرتا کوئی اس بندۂ گستاخ کا منہ بند!

ان اشعار کی روایتی تاویل یہی ہے کہ باخدا دیوانہ پاش دیا مجھ ہوشیار، یعنی خدا کے سلسلے میں گستاخی روا ہے، مگر خطیبہ کے سلسلے میں نہیں۔ یہ تاویل کچھ غلط بھی نہیں، مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ یہ تاویل بھی شاعری کی اصل سے ماخوذ ہے۔ ایک تو یہ تاویل ایک ایرانی شاعر کی وضع کردہ ہے اور دوسرا یہ کہ خدا کے ساتھ دیوانگی کا، معروف عقائد کو شکست دینے والا، غیر رہی، تو کچھ کر مخاطب کرنے والا رویہ بڑی حد تک وہی ہے جو اپنی شناخت متعین کرنے کے سلسلے میں زبان میں موجود ہے۔ اقبال کے مندرجہ بالا قیام اشعار میں بندہ و خدا، منیں اور تو کی جدلیات کام کر رہی ہے۔ (ان کی فارسی نظم ’معاودہ مائیں و خدا میں’ بھی یہی جدلیات زیادہ شدت سے موجود ہے) ان اشعار کے معانی نہ تو اقبال کی شخصیت و عقائد سے متبادر ہو رہے ہیں اور نہ خدا کے اسلامی عقیدے سے، بل کہ منیں اور تو کی وہ جدلیات تمام معانی کا سرچشمہ ہے، جس میں نہ تو منیں کا واحد معنی مستحکم ہوتا ہے اور نہ تو کا؛ دونوں کی شناختیں اتار چڑھاؤ، روانی، رد و بدل کی حالت یعنی state of flux میں ہوتی ہیں۔ اگر اس کے برعکس ہوتا تو بندہ و خدا کا رشتہ ایک ہی اگر پر سدا قائم رہتا اور دونوں میں مکالمے کی کوئی روایت نہ ہوتی۔ مکالمہ وہی ممکن ہوتا ہے جہاں کسی ایک اتھارٹی کا ایسا غلبہ نہ ہو جو دوسرے فریق کو محض اپنی حقیقت یا علامتی موجودگی سے خاموش رہنے پر مجبور کرتا ہو۔ فوراً کیجیے۔ کیا ان اشعار میں تو کی ایک ہی شناخت ہے؟ یہاں خدا کے علاوہ، خدا سے متعلق وہ تصورات بھی موجود نہیں ہیں جنہیں ملا یا ریاست پیش کرتی ہے، اور ان تصورات خدا کی مدد سے اپنے اپنے نظام اعتقاد کو مستحکم کرنا چاہتی ہے؟ نیز کیا منیں نے تو کے ساتھ مکالمے میں فعال پوزیشن اختیار نہیں کی؟ حلیم و رضا کی منفصل روش کے بجائے، استغنیائے اسلوب اختیار نہیں کیا؟ روایتی عقیدہ اسے انسان کی عظمت کا ایمان یہ کہتی ہے۔ اسلئے اس کی بنیاد منیں اور تو کی اسی جدلیات میں ہے، جو زبان کی ساخت میں اتری ہوئی ہے۔ جس طرح، منیں تو کے ساتھ تفریق رشتہ قائم کر کے، تو کی شناخت کو دہالا (Subvert) کرتی ہے، اسی طرح بندہ اپنی شناخت کے لیے خدا کے روایتی تصور کو دہالا کرتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے پر محصور بھی ہیں اور ایک کش مکش کی صورت حال میں بھی گرفتار ہیں۔ منیں جب تو



کے مقابلے میں خود کو ذرا سی آپ جو خیال کرتا ہے، تو اپنی شائستگی تفریق اصول کے تحت کرتا ہے! آپ جو صحیح سب کچھ کے قائل ہیں ہے۔ تو نے میں پر ایک خاص شائستگی عائد کرنے کا اقدام کیا، میں نے انکار کیا اور ایک اور شائستگی پر اصرار کیا۔ اہم بات یہ ہے کہ میں نے اپنے لیے دو شائستگی کی تجویز پیش کی: یا مجھے ہم کنار کر۔ یا مجھے بے کنار کر۔ یہاں بھی تو کے ساتھ انحصار اور آزادی، کشش و گریز کا متقاضی رشتہ دکھائی دیتا ہے۔

میں نے موضوع انسانی کی فعال پوزیشن، اس انکار کا دوسرا نام ہے جو ٹیکل دیا، آئیڈیالوجی، ریاست، ملایا کسی بھی کی طرف سے معنی سازی پر اجارے کے سلسلے میں کیا جاتا ہے۔ معنی سازی پر اجارے کا مطلب، اس یقین کو راسخ کرنا ہے کہ فقط ایک دنیا ممکن ہے۔ اس سے انکار کا مطلب یہ ہے کہ ایک اور دنیا بھی ممکن ہے۔ شاعری، اسی ممکن دنیا میں ہمارا یقین راسخ کرتی ہے جو تفریق، جدائی شریات سے عبارت ہے۔ یہی شریات اقبال سے پہلے، ابو العلا معری، رومی، میر و غالب کے یہاں اور بعد کے شعرا کے ہاں کارفرما ہے۔ مثلاً معری کہتے ہیں: مکن عابد اللہ دون عہدہ / فالسوح عہدہ والقیاس محرو (یعنی اللہ کے عہدست گزار ہو، نہ کہ اس کے غلاموں [یعنی تہذیب اور ملائیں کے] کے، اس لیے کہ شریعت انسان کو غلام بناتی ہے جب کہ عقل آزاد کرتی ہے۔ ترجمہ محمد کاظم)۔ میر کہتے ہیں: میر کے دین و مذہب کو کیا پوچھتے ہو انہوں نے تو اقتدائے کیمینا دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا! غالب کا مشہور شعر ہے: طاعت میں تار ہے نہ سے / انگلیں کی ٹانگ / دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو! اور جون ایلیا کا شعر ہے: حاصل کن ہے یہ جہان خراب / یہی ممکن تھا اتنی غلبت میں۔ اس طور شاعری، پہلی دنیا کے غلام اعتقادات اور ان کی ظلم بردار علامتوں، اساطیر کی پائوں کو زیر و زبر کرتی رہتی ہے، اپنے موقف کی اس منظر سے جو خاموشی سے سرگرم کار رہتی ہے۔ بلاشبہ شاعری اپنی تہذیبی جڑوں میں اتاری ہوتی ہے، مگر ان سے شاعری کا رشتہ لاگ اور لگاؤ کا یعنی انحصار و آزادی کا ہوتا ہے۔ شاعری اپنا آئینہ تصور، اپنی تہذیب کے آئینے میں اپنے نظارے سے کرتی ہے مگر اسی کو اپنا غیر بھی سمجھتی ہے اور اس پر سوال قائم کر کے، ایک اپنا موقف تشکیل دیتی ہے۔ وہ تہذیب کی اس شریعت کی غلامی سے انکار کرتی ہے، جنہیں کچھ طبقے اپنی آئیڈیالوجی، علامتوں، پائوں کی صورت حتمی سہائی کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ ان طبقوں کے معبود بہشت کو اپنی آزادی کے دوزخ میں ڈالنے میں، شاعری کو ذرا جامل نہیں ہوتا۔

یہ تمام معروضات بالواسطہ حیوری کی اہمیت یاد کرتی ہیں۔ روایتی تنقید، شاعری و فکشن کی تشریح سے سرد کار رکھتی ہے اور اس کے لیے زیادہ سے زیادہ نفسیاتی، سماجی ظاہر سے مدد لیتی ہے۔ ان دونوں ظاہرات میں قدر مشترک یہ ہے کہ دونوں ادب کے معنی کا سرچشمہ ادب سے باہر مصنف کے ذہن یا سماج میں تلاش کرتے ہیں۔ دونوں ادب کو مصنف کی خطا اور سماج پر منحصر سمجھتے ہیں، اس خالقانی رشتے کی تقسیم سے قاصر رہتے ہیں جو بیک وقت انحصار و کشش، کشش و گریز سے عبارت ہے۔ جب کہ حیوری معنی کو زبان اور اس سے ماخوذ شریات میں دیکھتی ہے۔ حیوری اس فصل کو منانے کی کوشش کرتی ہے جسے روایتی تنقید نے ادب اور خود میں فرض کیا ہے۔ حیوری اسی آزادانہ طور و فکر، آزاد مشربی کی نظری طور پر حامی ہے، جو ادب کی شریات میں، اس کی روح میں جاری و ساری

ہے۔ ادب، مطلقاً پر جس جرأت کے ساتھ سوال قائم کرتا ہے، اور ہمارے لیے ایک نئی، تیسری دنیا ایجاد کرتا ہے، تیسری نہ صرف ان سوالات کو، ان کے حقیقی سیاق میں نمایاں کرتی ہے، بل کہ خود بھی یقین رکھتی ہے کہ ہماری دنیا میں کوئی نظریہ، طاقت کی جستجو سے خالی نہیں؛ کوئی طاقت محض مادی نہیں ہوتی؛ طاقت کئی لسانی، کلاسیائی، بیانیاتی، میڈیا کی پیرائے اختیار کرتی ہے؛ اور کوئی طاقت خلا میں وجود نہیں رکھتی، وہ لازماً اپنا معروض غنیمت کرتی ہے۔ تیسری طاقت کی داخلی و خارجی صورتوں اور قسم قسم کی حکمت عملیوں کو منکشف کرتی ہے۔ اس اعتبار سے تیسری کی روش نئے باباں بازو کی فکر سے مراد ہے جس کی بچکانہ بہ قول راجر سکرٹن یہ ہے کہ ”جس جبر کی دنیا پر غم رانی ہے، وہ داخلی و خارجی سطحوں پر عمل آرا ہوتا ہے۔ یہ جبر عوام کو اخصال کی زنجیریں پہناتا ہے اور ساتھ ہی خاص قسم کا ضمیر، ایک داخلی استبداد پیدا کرتا ہے جو روحوں میں ریختا اور انہیں پامال کرتا ہے۔“ (۹) تیسری کا بڑا مقصد آزادی و نہایت ہے، جسے ادبی متن کی معنی سازی کی جمالیاتی، لسانی، تہذیبی جڑوں کی دریافت سے انجام دیا جاتا ہے۔

### حوالہ جات و حواشی :

- ۱۔ کارل باپہ، *Unended Quest*، روٹنگ، لندن، ۱۹۷۶ء، ص ۱۸۷-۱۸۸
- ۲۔ کرسٹوفر روٹن اور رابینشور مٹاپٹی، *Modern Criticism*، انگلینڈ، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء، ص ۱۲۹
- ۳۔ ۱۹۸۴ء پاریس آدریل کا مشہور ناول ہے، جو ۱۹۴۹ء میں پہلی مرتبہ شائع ہوا۔ اس ناول میں عوامی ذہن پر گرفت رکھنے کی ریاستی تدبیروں کا جائزہ لکھا گیا ہے۔ جب کہ *The Brave New World* آکس فکسلے کا ناول ہے، جو ۱۹۳۲ء میں پہلی بار چھپا۔ دونوں ناول اصل میں دنیا کے یونو پیائی تصور کی نفی کرتے ہیں۔
- ۴۔ ڈاک ریڈ، *Writing and Difference*، (ترجمہ ایٹن ہاس) روٹنگ اینڈ ٹنگن پال، لندن، ۱۹۷۸ء، ص ۱۷
- ۵۔ صوفی قاسم مصطفیٰ مجسم، شرح غزلیات غالب، فارسی، جلد دوم، تحفہ المیزان، لاہور، سن ۱۴۰۰ھ، ص ۶۹۰-۶۹۱
- ۶۔ بحوالہ ایڈرلج ہے ایڈر، *A Traditional Mu'tazilite Qur'an Commentary*، ایڈن، نیپیر ایڈر، ۲۰۰۶ء، ص ۱۳۹
- ۷۔ ایضاً
- ۸۔ میراجی، ”کتابتیں ہر دہائی“، مشمولہ میراجی: ایک مطالعہ، (مرتبہ جمیل جالبی)، سگہ میل پہلی کائنات لاہور، ۱۹۹۰ء، ص ۵۳۸-۵۳۹
- ۹۔ راجر سکرٹن، *Thinkers of the New Left*، لانگ مین گروپ ایڈر، نئے یارک، ۱۹۸۵ء، ص ۲



## کلام فیض مترجمہ نومی لازارڈ

عارفہ شہزاد

### Abstract:

In this article the writer has evaluated the English translations of Faiz by Naomi Lazard which were published in book form with the name of "The True Subject" in 1988.

The fact that Faiz himself provided literal translations of his selected poems to Naomi Lazard, make these one very important. Secondly Naomi Lazard was lucky enough to have the opportunity to discuss each and every question pertaining to symbols, metaphors and the background of the poem with Faiz. Perhaps, that's why she appears to be more successful in capturing the sum and substance of Faiz's poems. Moreover, being a poetess, her poetic instinct played a vital role in making these translations full of creativity. Hence her work is applaudable.

نومی لازارڈ (Naomi Lazard) امریکن شاعرہ ہیں۔ ان کی فیض کی شاعری کے انگریزی تراجم پر مبنی کتاب *The True Subject* کے نام سے ۱۹۸۸ء میں لاہور کے اشاعتی ادارے وین گارڈ (Vanguard) سے شائع ہوئی۔ مذکورہ تراجم سے قبل نومی لازارڈ انگریزی زبان میں بہ حیثیت شاعرہ اپنی حیثیت منوایں تھیں اور ان کے تین مجموعہ ہائے کلام منظر عام پر آچکے تھے جو درج ذیل ہیں:

- 1- Cry of Peacocks (Harcourt Brace and World, 1967)
- 2- Ordinances (Ardis, 1978)
- 3- The Moonlit Upper Deck (Sheepmeadow Press, 1977)

ایک شاعر ہونے کے سبب، نئی لڑاؤ تراجم میں اصل متن کی کیفیت اور تاثیر کی ترسیل کے لیے بے حد حساس ہیں۔ کتاب کے دیباچے میں لکھتی ہیں:

"I have also learned that I have infinite patience for translation, the same patience I have for writing my poems. I have learned that it doesn't matter how long it takes, how many transformations a poem must be brought through, until the English version works in the same way that a poem I have written myself works. It must be faithful to the meaning Faiz has given it. I must move in its own spirit, with the same feeling and tone. It must have the same music, the same direction, and, above all, it must mean the same thing in English that it means in Urdu." (1)

فیض کی شاعری کے تراجم کرتے ہوئے نئی لڑاؤ کی شعری تربیت نے ان کی از حد معاونت کی۔

کتاب کے دیباچے میں انھوں نے مذکورہ تراجم کے حوالے سے اپنے طریق کار کا وضاحت سے ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتی ہیں کہ فیض اور ان کی ملاقات ہونولولو (Honolulu) میں منعقد ایک ادبی کانفرنس ۱۹۶۹ء میں ہوئی جہاں سے تراجم کے اس سلسلے کا آغاز ہوا۔ فیض اپنی نظموں کے لفظی تراجم (Literal Translations) انھیں فراہم کرتے اور وہ اس لفظی ترجمے کے ذریعے متن میں مستعمل استعاروں اور علامتوں کے حوالے سے ان سے سوالات کرتی جاتیں۔ اس ضمن میں ان کی کوشش ہوتی کہ یہ جان سکیں کہ نظم لکھتے ہوئے پس منظر میں فیض کے ذہن میں کیا فکر کارفرما تھی۔ نظم کے لفظی ترجمے پر کافی غور و خوض کے بعد نئی لڑاؤ اسے شعری ترجمے میں ڈھالتیں اور پھر فیض اس پر نظر ثانی کرتے۔

گویا ان تراجم کا اختصاص یہ ہے کہ یہ فیض کے اپنی ہی نظموں کے کیے ہوئے لفظی انگریزی تراجم کو پیش نظر رکھ کر کیے گئے نیز ان تراجم کو حتمی شکل دیتے ہوئے بھی کئی ایک مقامات پر نئی لڑاؤ کو فیض کی مشاورت حاصل رہی۔ اس بات کا تذکرہ کرتے ہوئے نئی لڑاؤ دیباچے میں رقم طراز ہیں:

"My fortune was to have him every step of the way as my final control." (2)

فیض کی شاعری کے مذکورہ تراجم کتابی شکل میں شائع ہونے سے قبل دجا فو کا مختلف رسائل و جرائد میں شائع

ہوتے رہے۔ کتاب کے آغاز میں مترجمہ نظموں اور تآخذ رسائل و جرائد کی فہرست بھی دی گئی ہے۔ ان رسائل میں Sonora Review, Grand Street, Willowspring, Translation, Kayak, American Poetry Review, Annual of Urdu Studies Cutbank, Seneca Review, Central Park شامل ہیں۔

نوری لزارڈ نے فیض کی شاعری کے یہ تراجم باقاعدہ پروجیکٹ کے تحت کیے اور اس کے لیے انھیں یونیورسٹی آف مونتانا (University of Montana) اور نیشنل انڈوومنٹ فار آرٹس (National Endowment for the Arts) کی جانب سے فیلوشپ حاصل تھی۔

نوری لزارڈ نے The True Subject میں فیض کی چوالیس (۴۳) نظموں اور تین قطعات کا ترجمہ کیا ہے۔ مترجمہ نظموں کے ساتھ اصل اردو متن بھی دیا گیا ہے۔ فیض کی ان نظموں اور قطعات کے اصل اردو عنوانات، ان کے مترجمہ انگریزی موضوعات اور تآخذ شعری مجموعوں کی تفصیل ذیل میں دی جا رہی ہے۔ واضح رہے کہ نظموں اور قطعات وغیرہ کے اصل متن کے عنوان کے سامنے درج صفحہ نمبر لکھا ہے فیض نسخہ ہائے وقار تہ مکتبہ کاواواں، لاہور مطبوعہ ۲۰۰۰ء کے مطابق ہے:

۱۔	سر آغاز	دستبرد رنگ	ص ۷
	P. 3	Introduction	
۲۔	کوئی عاشق کسی محبوبہ سے۔	زخماں نامہ	ص ۹۲
	P. 5	Any Lover to Any Beloved	
۳۔	کوئی عاشق کسی محبوبہ سے۔	مرے دل مرے مسافر	ص ۱۱
	P. 9	Any Lover to Any Beloved	
۴۔	بلیک آؤٹ	مرے داہری سینا	ص ۳۳
	P. 11	Blackout	
۵۔	یہ ماتم وقت کی گھڑی ہے	مرے دل مرے مسافر	ص ۳۲
	P. 15	Lament For the Death of Time	
۶۔	پہول مر جہا گئے سارے	مرے دل مرے مسافر	ص ۹
	P. 19	The Flowers Have Gone to Seed	
۷۔	ایک دن ہوں غزاں آگئی۔		
	P. 21	When Autumn Came	
۸۔	پاس رہو	دستبرد رنگ	ص ۷۲
	P. 24	Be Near Me	

۳۲ ص	<u>دست درنگ</u>	شام	۹۔
	Evening	P. 27	
۸۵ ص	<u>دست صبا</u>	زندان کی ایک صبح	۱۰۔
	Prison Daybreak	P. 29	
۷۰ ص	<u>دست درنگ</u>	رنگ ہے دل کا مرے	۱۱۔
	Before You Came	P. 33	
۵۵ ص	<u>شام شہر یاراں</u>	بہار آئی	۱۲۔
	Spring Comes	P. 37	
۵۳ ص	<u>نقش فریادی</u>	مجھ سے پہلی ہی محبت مری محبوب نہ مانگ	۱۳۔
	Don't Ask Me Now, Beloved	P. 39	
۷۱ ص	<u>شام شہر یاراں</u>	آج اک حرف کو پھر اُٹھاتا پھرتا ہے خیال	۱۴۔
	Once Again The Mind	P. 43	
۱۸ ص	<u>غبارِ ایام</u>	بھری راکھ اور وصال کے پھول	۱۵۔
	The Flowers of Love - The Ashes of Parting	P. 47	
۲۵ ص	<u>سردادی سینا</u>	لوہ کا سراغ	۱۶۔
	No Sign of Blood	P. 49	
۵۳ ص	<u>زندان نامہ</u>	خاکات	۱۷۔
	Prison Meeting	P. 51	
۶ ص	<u>غبارِ ایام</u>	عشق اپنے ہجرموں کو پابنگلاں لے چلا	۱۸۔
	Love's Captives	P. 55	
۷۲ ص	<u>سردادی سینا</u>	فرشِ نوسیدی دیدار	۱۹۔
	Elegy	P. 59	
۳ ص	<u>غبارِ ایام</u>	تم ہی کو کیا کرتا ہے	۲۰۔
	You Tell us What to Do	P. 63	
۲۹ ص	<u>سردادی سینا</u>	یہاں سے شہر کو دیکھو	۲۱۔
	If You Look at the City from Here	P. 67	
۶۰ ص	<u>دست درنگ</u>	کہاں چائے ہے؟	۲۲۔
	The Hour of Faithlessness	P. 71	

۳۶ ص	<u>دستِ حر سبک</u>	قیدِ تہائی	۲۲ -
	Solitary Confinement	P. 77	
۱۵ ص	<u>غبارِ اہام</u>	اس وقت تو یوں لگتا ہے	۲۳ -
	It is as Though Nothing Exists Anymore	P. 79	
۳۰ ص	<u>شامِ شہرِ یاراں</u>	مرے درد کو جوڑیاں ملے	۲۵ -
	If My Suffering Found a Voice	P. 83	
۴۵ ص	<u>شامِ شہرِ یاراں</u>	اے شامِ سہریاں سو	۲۶ -
	Evening, Be Kind	P. 85	
۴۱ ص	<u>مرے دل مرے مسافر</u>	جی	۲۷ -
	Paris	P. 89	
۶۸ ص	<u>شامِ شہرِ یاراں</u>	کچھ خلق کیا کچھ کام نہیں	۲۸ -
	I Made Some Love; I Did Some Work	P. 91	
۵۳ ص	<u>مرے دل مرے مسافر</u>	میرے ملے والے	۲۹ -
	My Visitors	P. 93	
۶۵ ص	<u>شامِ شہرِ یاراں</u>	لینن گراڈ کا گورستان	۳۰ -
	The War Cemetery in Linengrad	P. 95	
۷۸ ص	<u>دستِ حر سبک</u>	منظر	۳۱ -
	Landscape	P. 97	
۶۳ ص	<u>نقشِ فریادی</u>	تہائی	۳۲ -
	Solitude	P. 99	
۲۳ ص	<u>غبارِ اہام</u>	جو میرا تھا رازِ شہ ہے	۳۳ -
	Our Relationship	P. 101	
۲۷ ص	<u>غبارِ اہام</u>	ادھر نہ دیکھو	۳۴ -
	Don't Look at Them	P. 103	
۴۵ ص	<u>مرے دل مرے مسافر</u>	کیا کریں	۳۵ -
	In Your Eyes and Mine	P. 107	
۳۱ ص	<u>دستِ حر سبک</u>	آج تہائی کسی ہم دم دیریں کی طرح (قطرہ)	۳۶ -
۵۱ ص	<u>دستِ حر سبک</u>	ذہانتی ہے سوچے کی طرح رات ان دنوں (قطرہ)	۳۷ -

۳۸۔	حناغ لونج و قلم چمن گی تو کیا قسم ہے (قلند)	دستِ حر سبک	ص ۱۱
	P. 111	Three Quatrains <sup>(3)</sup>	
۳۹۔	ہم تو مجبور تھے اس دل سے	شامِ شہرِ پاراں	ص ۵۰
	P. 113	We were Commanded by This Heart	
۴۰۔	ایک منظر	نقشِ فریادی	ص ۳۸
	P. 115	A Scene	
۴۱۔	مظلوم	مرے دل مرے مسافر	ص ۳۰
	P. 117	The Slave	
۴۲۔	ظالم	مرے دل مرے مسافر	ص ۳۸
	P. 119	The Tyrant	
۴۳۔	نکلیا تک	دستِ حر سبک	ص ۴۷
	P. 123	Travelogue	
۴۴۔	ایک نذر کر بلائے ہر دت کے لیے	غبارِ اہم	ص ۱۰
	P. 125	Battleground	
۴۵۔	تم اپنی کرنی کر گزرد	شامِ شہرِ پاراں	ص ۵۷
	P. 127	Why Talk about the Day	
۴۶۔	جس روز قضا آئے گی	شامِ شہرِ پاراں	ص ۳۳
	P. 131	The Day Death Comes	

مندرجہ بالا فہرست کے جائزے سے واضح ہے کہ فیض تر مترجمہ عنوانات لفظی تراجم (Literal) کی ذیل میں آتے ہیں۔ کچھ نظموں کے عنوانات کا ترجمہ اس انداز سے ہٹ کر ہے مثلاً:

- ۱۔ پھول مرجھا گئے سارے (The Flowers Have Gone to Seed)
- ۲۔ رنگ ہے دل کا مرے (Before You Came)
- ۳۔ آج اک حرف کو پھر ذمہ ڈال پھرتا ہے خیال (Once again the Mind)
- ۴۔ لہو کا سراغ (No Sign of Blood)
- ۵۔ یہاں سے شہر کو دیکھو (If You Look at the City from Here)
- ۶۔ کیا کر میں (In Your Eyes and Mine)
- ۷۔ مظلوم (The Slave)
- ۸۔ ایک نذر کر بلائے ہر دت کے لیے (Battle Ground)



۹۔ تم اپنی کرنی کر گزرو (Why Talk about the Day)

محول ہانا تمام عنوانات میں نظم کے مرکزی خیال کو پیش نظر رکھتے ہوئے لکھی گئی ہے۔  
حالانکہ عنوانات کے لفظی تراجم بھی کفایت کر رہے تھے۔ تاہم یہ اعزاز بلا جواز لگتا ہے۔

جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہے کہ نوی ٹرارڈ خود بھی شاعرہ ہیں اس لیے شعر اور اس سے جنم لینے والی تاثیر کی  
کا درمیانی سے بہ خوبی واقف ہیں۔ چنانچہ تراجم میں مصرعے کا ترجمہ مصرعے کی صورت کرنے کے اعزاز کے  
باوجود جہاں کہیں ضروری محسوس ہوا، انھوں نے اصل متن کی ترتیب سے انحراف کیا ہے تاکہ ترجمے کے تاثر میں  
وہی شدت پیدا ہو جائے جو فیض کے اشعار میں پنہاں ہے۔ چند ایک مثالیں دیکھیے:

تیری دلخیز پر سہا آئے  
پھر تری یاد پر چڑھا آئے  
باعد کر آرزو کے پلے میں  
بھر کی راکھ اور وصال کے پھول (۴)

Once again I bring to your memory  
this offering, the ashes our parting has left.  
I Consecrate the Jasmine, these Tulips,  
to our nights and nights of love (5)

اس مثال میں محرم نے آخری شعر کا ترجمہ پہلے کیا ہے اور پہلے کا بعد میں۔ اسی طرح کی ایک اور مثال  
دیکھیے۔

بہت سے ہے یہ رات لیکن  
اسی سیاہی میں دوٹپا ہے  
دو ٹھہروں جو مری صدا ہے  
اس کے سائے میں نور گر ہے  
دو سوچ زر جو تری نظر ہے (۶)

This night is hell's own black yet the darkness  
flarer with your beauty, the golded stream  
A river of blood flows back on its either side (7)

نوی ٹرارڈ کے حکام فیض کے تراجم کی کام یابی کا ایک اور اہم عنصر اردو محاورات کے مقابل مترادف  
انگریزی محاورات لانا ہے مثلاً انھوں نے "پھول مرجھا گئے سارے" کا ترجمہ "All the flowers  
have gone to seed" کیا ہے اور نظم، اور ٹھہریں خزاں آگئی ہیں "خدا نے بہاراں" کی ترکیب کا ترجمہ

"God of May" کیا ہے۔

فیض کی نظموں میں جہاں کہیں ڈرامائی کیفیت ہے نئی لڑاو نے اسے ترجمے میں بھی برقرار رکھا ہے۔ یوں یہ تراجم ہمیں اندازہ فیض سے بجا طور پر تصادف کراتے ہیں۔ اس ضمن میں ایک مثال درج ذیل ہے:

کبر بجا ، عجم خامشی کا (۸)

The gong of silence beat out the order

"No Sound permitted here." (9)

اسی طرح کی ایک اور مثال دیکھیے:

جس گھڑی رات چلے  
جس گھڑی باقی ، سنسان سیر رات چلے (۱۰)

When night comes, dragging its long face, dressed in  
our ning (11)

انگریزی زبان کے قاری کے لیے اردو شاعری میں مستقل استعاروں اور علامتوں کی وضاحت و ایمانیات تک پہنچنا تہذیبوں کے اختلاف کے سبب نہایت مشکل ہے۔ فیض کے کلام کی معنویت میں یہی علامتیں اور استعارے کلیدی حیثیت کے حامل ہیں اس لیے ترجمے میں بھی ان سے صرف نظر ممکن نہیں۔ ایک مثال دیکھیے:

ان کی شاخوں سے خوابوں کے سب فز گر  
جن کی آواز گردن کا پھندا بنی  
اپنے نفوس سے جب نا آشنا ہو گئے  
آپ ہی آپ سب خاک میں آ کرے (۱۲)

اس اقتباس میں "خوابوں کے فز گر" کا استعارہ استعمال کیا گیا ہے۔ نئی لڑاو نے نظم کے سیاق و سباق کو مد نظر رکھتے ہوئے اس استعارے کا ترجمہ کیا ہے "The birds that herald dreams" گویا "ایسے پرندے جو خوابوں کے فز گر ہیں" پرندے یا Birds کا لفظ ترجمے میں زائد ہے مگر اس وضاحت کے بغیر انگریزی میں استعارے کو سمجھنا مشکل ہو جاتا۔ ترجمہ شدہ اقتباس دیکھیے:

The birds that herald dreams  
were exiled from their songs  
each voice torn out of its throat  
They dropped into the dust— (13)

اسی طرح ایک اور مثال دیکھیے:

جاگ اس شب جو مئے خواب ترا حصہ ہے  
جام کے لب سے دہ جام اتر آئی ہے (۳۳)

Wake up

the wine of sleep that was your portion

is finished. The wine glass is empty

Morning is here. (۱۳۵)

محولہ بالا مثال میں ”مئے خواب کے جام کے لب سے دہ جام تک اتر آئے“ کے استعارے کی وضاحت کر دی گئی ہے ”Morning is here“۔

نوی لزارڈ نے اچھٹ کئی مقامات پر استعاروں اور تشبیہوں کے مٹھا کے اصول پر عمل کرتے ہوئے انگریزی زبان کے قاری تک کلام فیض کی معنویت اور تاثیر کی کماحقہ ترسیل کی سعی کی ہے۔ اس نوعیت کے انحرافات اور متبادل طریق کار تراجم کے ناگزیر ضرورت ہوتے ہیں۔ یہ صورت دیگر لفظ پر لفظ ترجمہ اکثر اوقات مستحکم نیز صورت حال کو جنم دیتا ہے۔ نوی لزارڈ نہایت مثالی سے ان مشکلات پر قابو پاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے تراجم فیض کی شاعری کا تاثر محمد کی سے انگریزی زبان میں منتقل کرتے ہیں۔

حوالہ جات:

- 1- Naomi Lazard. "Translating Faiz", to *The True Subject*. Lahore: Vanguard, 1988, P xii
- 2- Ibid. P xviii
- ۳- یہ نظم کیا ہے فیض، نسخہ چلے وفا، مطبوعہ از کتبہ کارداں، لاہور میں شامل نہیں ہے تاہم کیا ہے فیض کے ڈیکس ایڈیشن، سارے فن ہمارے۔ لندن، چین بکس، ۱۹۸۴ء میں یہ موجود ہے۔ دیکھیے ص ۳۶۹
- ۴- فیض احمد فیض۔ ”بھڑکی راتوں اور وصال کے پھول“، اخبار ایام مشمولہ نسخہ چلے وفا، لاہور کتبہ کارداں، ۲۰۰۰ء، ص ۱۸
- 5- Naomi Lazard. "The Flowers of Love. The Ashes of Parting", *The True Subject*, P 46
- ۶- فیض احمد فیض۔ ”طاقت“۔ زنداں نامہ مشمولہ نسخہ چلے وفا، ص ۸۴
- 7- Naomi Lazard. "Prison Meeting", *The True Subject*, P 51
- ۸- فیض احمد فیض۔ ”یہ ہم وقت کی گھڑی ہے“، مرے دل مرے مسافر مشمولہ نسخہ چلے وفا، ص ۹

- 9- Naomi Lazard. "Lament for the Death of Time", *The True Subject*, P 15

۱۰۔ فیض احمد فیض۔ "پس رہو"، دستِ درگم، شمول نسخہ پہلے وفاق، ص ۷۹

- 11- Naomi Lazard. "Blackout", *The True Subject*, P 11

۱۲۔ فیض احمد فیض۔ "ایک دن میں غزاں آگئی"، سارے کئی امارے۔ لندن: مسین بکس، ۱۹۸۶ء، ص ۳۳

- 13- Naomi Lazard. "When Autumn Came", *The True Subject*, P 29

۱۳۔ فیض احمد فیض۔ "گرمیوں کی ایک جگ"، دستِ درگم، شمول نسخہ پہلے وفاق، ص ۸۵

- 15- Naomi Lazard. "Prison Day break", *The True Subject*, P 29

- 16- Ibid. On Translating Faiz, P xv

- 17- Ibid. P xv

۱۸۔ فیض احمد فیض۔ "قید تیرائی"، دستِ درگم، شمول نسخہ پہلے وفاق، ص ۳۶



## اقبال اور محمت عاکف ارسوئے کے فکری و فنی اشتراکات

ڈاکٹر ضیاء الحسن

### Abstract:

Mehmat Aakif Arsoey (1873-1936) and Muhammad Iqbal (1877-1938) both are the national poets of their countries and Known as the poets of Islam. Both poets desired for the renaissance of Muslim Umah and struggled for it. There are many common features in their poetry. Both the poets discussed the anti-human elements of capitalism and new consumer culture created by the industry. They warned Muslim Umah the consequences of blind following of European culture political and economic systems. They derived diction, metaphors and symbols from the Quran, Seerat-e-Pak and Muslim tradition.

ترک نھاؤ ڈاکٹر ظلیل طوق ارکی کتاب ”جدید ترکی شاعری“ سے اردو اور ترکی ادب کے تقابلی مطالعات کا دروازہ ہوا ہے۔ اس کتاب میں محمت عاکف ارسوئے کے لیے ایک باب مختص ہے۔ ڈاکٹر ظلیل طوق ار نے اپنی کتاب ”اقبال اور ترک“ میں بھی اقبال اور عاکف کے حوالے سے دو مضامین شامل کیے ہیں۔ اس موضوع پر ایک مضمون انٹرایونیورسٹی میں اردو کے ترک استاد جمال سونیدان نے تحریر کیا ہے جو الہمرا آرٹس کونسل لاہور کی بین الاقوامی کانفرنس میں پیش کیا گیا۔ اس کانفرنس کے دیگر تمام ایسے مقالات میں جو اقبال یا جدید ترکی شاعری کے بارے میں تھے، محمت عاکف کی شاعری پر کافی کچھ مل جاتا ہے۔ آج سے تقریباً چالیس برس قبل عاکف ارسوئے کے بارے میں ایک مختصر کتاب شائع ہوئی۔ اس صدی کے چوتھے سال میں ایک اور کتاب ترکی کا ”اسلامی شاعر — محمت عاکف ارسوئے“ کراچی سے شائع ہوئی۔ ان کتابوں اور مقالات میں ”عاکف اور اقبال کی شاعری میں پائے جانے والے فنی و فکری اشتراک پر بھی بات کی گئی ہے۔ ان اشتراکات کو مد نظر رکھتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ محمت عاکف ترکی کا محمد اقبال ہے یا محمد اقبال پاکستان کا محمت عاکف ہے۔ دونوں شاعر اپنے اپنے ملکوں میں شاعر اسلام

کے طور پر جانے جاتے ہیں۔ دونوں نے پوری دنیا میں مسلمانوں کی فضا کا تابیہ کا خواب دیکھا اور اس کی تعبیر کے لیے عملی جدوجہد بھی کی۔ دونوں کی شاعری کو محض اپنے ملک تک یا ملت اسلامیہ تک محدود نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ ہر اپنی دور ہے کی شاعری کی طرح ان کی شاعری بھی اپنی نئی معنویت میں انسانی روح کی آزادی کو پیش کرتی ہے۔ گویا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کی شاعری کے پہلے معنی ان کے اپنے ملک کے مسلمانوں کے لیے، دوسرے معنی پورے عالم اسلام اور تیسرے معنی تمام انسانیت کے لیے ہیں۔ اس طرح دونوں شاعر مقامیت سے آفاقیت کی طرف سفر کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آج پوری دنیا میں ان کے فکر و فن پر کام ہو رہا ہے۔

محنت عاکف ہوں یا محمد اقبال، دونوں کی شاعری پڑھتے ہوئے پہلا شدید احساس یہ دہرا ہوتا ہے کہ ایک ہی روح نے ۱۸۷۳ء میں استنبول اور ۱۸۷۷ء میں سیانگوٹ میں جنم لیا۔ ان کی گہرے احساسات اور ان کا اظہار بے حد مماثل ہے۔ ان کا پیغام اور فلسفہ حیات ایک ہے اور حتیٰ کہ ان کے نکلنے کے حالات جن میں وہ لکھ رہے تھے، ایک جیسے تھے۔ محنت عاکف کا انتقال ۱۹۳۶ء اور محمد اقبال کا انتقال ۱۹۳۸ء میں ہوا۔ ہوں ان کا دور ایک ہی بنتا ہے اور یہ وہی دور ہے جو پوری دنیا کے مسلمانوں کے لیے دور اظہار تھا۔ اس دور میں دنیا کے مختلف خطوں میں بسنے والے مسلمانوں میں آزادی کی تحریکیں چل رہی تھیں، خصوصاً ترکی میں کہ ترکوں نے ہزار ہا زور اپنی قومی قوت کے بل بوتے پر آزادی حاصل کی۔ اس دور میں ہندوستان اور ترکی میں محبت وطن رہ نماؤں، شاعروں اور ادیبوں کی ایک کھنکھاس نظر آتی ہے۔ اس کھنکھاس کے دو بے حد نمایاں اور روشن تر ستارے محنت عاکف اور محمد اقبال ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ دونوں کی شاعری میں بہت سی مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔

محمد اقبال اور محنت عاکف دونوں شاعر جب شعور کی منزل پر آئے تو انھوں نے بہت شدت سے محسوس کیا کہ ان کی قومیں غلامی کا فکار ہیں اور قوت حیات سے محروم ہیں۔ انھوں نے گہرے غور و فکر سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ اس کی بنیادی وجہ ان کی اپنے نظریہ حیات سے دوری ہے۔ وہ اپنی تہذیبی توانائی کو بجلی ہیں۔ وہ لامایت کے چنگل میں پھنس چکی ہیں اور وہ بین اور لامایت میں تفریق کو بجلی ہیں۔ محمد اقبال کی طرح محنت عاکف نے بھی اپنی شاعری میں بڑی شد و مد کے ساتھ لامایت کے خلاف لکھا کیوں کہ انھیں یقین تھا کہ اس راہ سے مذہب کی تہذیبی و فکری توانائی کی بازیافت ممکن ہے۔ لہٰذا کسب سے بڑا تصور یہ تھا کہ اس نے امت مسلمہ کو تقدیر کے ایک ایسے تصور میں جٹا کر دیا جس نے امت کو بے عملی اور بے یقینی کا فکار کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری میں تقدیر کا ایک نیا تصور دیا جس کے مطابق انسان اپنی جدوجہد سے اپنی موجودہ حالت تبدیل کر کے ایک ایسی زندگی حاصل کرنے کی پوری صلاحیت رکھتا ہے جو اسے مطلوب ہے۔ اقبال لکھتے ہیں:

ستارہ کیا مری تقدیر کی خبر دے گا

وہ خود فراخی افلاک میں ہے غبارِ دہوں

ترے دریا میں طوفاں کیوں نہیں ہے  
خودی حیرتِ مسلمان کیوں نہیں ہے  
عہد ہے شکوہ تقدیرِ بڑاں  
تو خود تقدیرِ بڑاں کیوں نہیں ہے<sup>(۱)</sup>

(اقبال)

اقبال کی طرح عاکف بھی تقدیر کے متحرک تصور کے قائل تھے۔ مشرق میں عمومی طور پر تقدیر کا تعلق جبر سے ہے یعنی روزِ اِقل ہر انسان کی تقدیر لکھ دی گئی ہے جو تبدیل نہیں ہو سکتی۔ ان دونوں مفکروں کو اس تصورِ تقدیر سے اتفاق نہیں تھا۔ وہ سمجھتے تھے کہ اس تصور کے نتیجے میں بے عمل پیدا ہوگی۔ ان کے خیال میں انسان اپنی ہمت اور کوشش سے اپنے لیے خود اپنی تقدیر منتخب کرتا ہے اور یہی مکتاے خداوندی ہے۔ عاکف لکھتے ہیں:

ہاتھ پاؤں بلائے بغیر  
کیا تو کامِ بانی حاصل کر سکتا ہے  
حیرتِ مراقبہ و استدلال سے گزر سکتی  
کیا جگہ بگے بغیر بھی فصل اگانا ممکن ہے  
تو جسے تقدیر کہتا ہے، شریعت پر بہتان ہے  
ترا تو نخلِ ماجوسی کی بدترین شکل ہے  
مانا کہ تقدیر لازم ہے  
لیکن اس کا مطلب غفلت کی نیند نہیں  
تقاضا و قدر کا مطلب یہ ہے کہ ہم اپنے وسائل  
اپنی بہتری اور فلاح کے لیے استعمال کریں  
ہمیں سب اختیار حاصل ہے

(عاکف)

اور ہم اپنی حالت کے خود ذمہ دار ہیں<sup>(۲)</sup>

دونوں شاعروں نے ایک اور مسئلے کو بھی بہت شدت سے محسوس کیا۔ اس دور میں مسلمان یورپی اقوام کی ثقافت، سائنسی ترقی اور مذہبی بالادستی کے بارے میں منتشر خیالی کا شکار تھے۔ مگر اور اس کے متضاد اومان، مغربی علم، ثقافت اور مذہب کو غلط مطلق کر کے پیش کر رہے تھے اور مسلم قوم کو جدید مغربی علوم سے دور کر دے تھے جن کے بغیر عہدِ جدید کے تقاضوں سے عہدِ برآ ہونا ممکن نہیں تھا۔ ان کے برخلاف جدید ذہن رکھنے والے مسلم قائدین مغرب کی ہر فکر کو اختیار کرنے کا مشورہ دے رہے تھے۔ ان کے خیال میں مسلمانوں کے لیے ترقی کا واحد راستہ یہ تھا کہ وہ اہل مغرب کی تقلید کریں۔ ان کے زیر اثر مسلمانوں میں ایک طبقہ ایسا پیدا ہو گیا جس نے روزِ سرورِ زندگی کے یورپی آداب کو ترقی کا ذریعہ سمجھ کر اختیار کر لیا۔ دونوں اعتنا پسند نظریات نے مسلمانوں کو گم راہ کیا اور جدید عہد اور اس کے

ضروریات کی فہم سے محروم کیا۔ جاکف اور اقبال دونوں نے اس مسئلہ پر بھی مدبرانہ آراء کا اظہار کیا۔ ان کے خیال میں کلچر کا تعلق ہر ملک کے جغرافیائی حالات سے ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کے مختلف ملکوں میں بسنے والے مسلمانوں کا کلچر مختلف ہے حال آنکہ ہر مسلمان ملک کے کلچر کی بنیاد قرآنی اصولوں کے مطابق ہے۔ انھوں نے کلچر کو اسلام بنادینے والے لحاظ سے کی تھکھپ کی۔ یورپی کلچر کے معاملے میں بھی ان کا ذہن واضح تھا کہ یورپی کلچر کے وہ عناصر جو اسلام کی روح کے مطابق نہیں ہیں، اختیار کیے جاسکتے ہیں لیکن مسلمانوں کو لگائی تکلیف کے بجائے اپنا تعلق جدید علوم اور جدید سائنس سے استوار کرنا چاہیے کیوں کہ قومیں جب تک علوم کے میدان میں خود کو جدید نہیں بناتیں، کم زور رہتی ہیں اور حالات کا مقابلہ کرنے کے لیے درکار ضروری وسائل سے محروم ہو جاتی ہیں۔ محنت جاکف نے لکھا:

”اس بات کا اظہار ممکن نہیں کہ یورپی اقوام نے علم، سیاسیات، معاشریات اور صنعت کے میدان میں سب سے حد ترقی کی ہے۔ مسلمانوں کو ان کی بڑی ترقی سے دھوکہ نہیں کھانا چاہیے کیوں کہ انسان اور انسانیت کی طرف ان کا رویہ غیر انسانی اور ناچندیدہ ہے۔ ہمیں ان سے سائنس اور ٹیکنالوجی کا علم ضرور سیکھنا چاہیے لیکن ہمیشہ ان سے ہوشیار رہنا چاہیے اور ان پر انحصار نہیں کرنا چاہیے۔“ (۳)

لے لیں علم مغرب ، لے لیں ان کا حرفہ  
دے دیں اپنی مسائی ان پر تمام تر سرعت کے ساتھ  
بغیر ان کے کیوں کہ ممکن نہیں آج بیٹا  
ہوتا نہیں کیوں کہ علم و حرفت کا کوئی فرق

صرف مغربی علم پر آپ کی رہیں نظریں  
ان کی اولاد کے ساتھ بے دریغی کوشش کریں  
دیار علم و فن میں بننے والے اس چشمہ کے  
آب نافع سے خود ہمیں اور اپنے وطن لے آئیں (۴)

(جاکف)

اس حوالے سے ڈاکٹر محمد جمال سوہیلو ان لکھتے ہیں

”جاکف اور اقبال دونوں مغرب کی درس گاہوں میں علوم حاصل کرنے پر زور دیتے ہیں۔ وہ بدعربی جانتے ہیں کہ فن و صنعت اور ٹیکنالوجی سے کتاب کیے بغیر اب کوئی قوم فعال قوموں سے قدم ہٹا کر نہ اٹھ سکتی کیوں کہ علم و فن کی کوئی قومیت نہیں ہوتی۔“ (۵)

مغرب اور مغربی علوم کے بارے میں محمد اقبال کا نظریہ بھی یہی تھا۔ اگرچہ وہ مغربی جمہوریت کے قائل نہیں



تھے جس میں بندوں کو گناہ کرتے ہیں، تو انہیں کرتے۔ وہ مغربی ثقافت کے غیر اسلامی عناصر کو بھی مانہند کرتے تھے:

فساد قلب و فطر سے فرنگ کی تہذیب  
کہ روح اس مذہبیت کی رو سکی نہ عقیف

یورپ کی لٹاری پہ رضا مند ہوا تو  
مجھ کو تو لگے تھہ سے ہے، یورپ سے نہیں ہے (۶)

(اقبال)

لیکن اقبال یورپ کی علمی و سماجی ترقی کے فائل تھے۔ وہ مغربی ادب، فلسفہ اور سائنس کے طالب رہے تھے اور اس کی وسعت اور گہرائی سے واقف تھے، اس لیے اس کی تحریف کرتے تھے۔ اقبال کی شاعری کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ انھوں نے دنیا بھر کے مختلف مذاہب اور غلطوں سے تعلق رکھنے والے عظیم انسانوں کو فراموش نہیں کیا ہے جن میں مغربی علما اور مفکر بھی شامل ہیں۔ سائٹ، فیکسیر، کارل مارکس، ملٹن، گوئٹے، ورڈز ور تھ، نیگل، آئن سٹائن جیسے عظیم علما کو وہ آفاقی انداز دیکھتے تھے اور ان کے علم سے استفادے کو مسلمانوں کے لیے ناگزیر جانتے تھے لیکن وہ مغربی استعمار اور نوآبادیاتی نظام کو مضر انسانیت دیکھتے تھے۔ وہ مغربی سرمایہ داری نظام کے بھی شدید مخالف تھے اور انسان کو مادیت تک محدود نہیں دیکھتے تھے۔ وہ سرمایہ داری نظام کے انسان و انسانیت کش عناصر کے نقاد تھے!

شیعہ تہذیب نو آدم دہی است  
پردہ آدم دہی سودا گری است (۷)

(اقبال)

محنت خاکف بھی سرمایہ داری کے اسلام دشمن عزائم سے آگاہ تھے۔ وہ جانتے تھے کہ مغربی اقوام کی نظرس اسلامی ممالک کے وسائل پر لگی ہوئی ہیں اور وہ بہانے بہانے سے ان پر قبضہ کرنے کے خواب دیکھ رہی ہیں۔ ان کا خیال تھا کہ مسلم اقوام کو ایک دوسرے کے مسائل میں معاونت کرنی چاہیے اور جس مسلم ملک پر استعماری قوتیں چڑھ آ رہی ہوں، تمام مسلم ممالک کو ان کی مدافعت کرنی چاہیے کیوں کہ وہ چند مسلم ممالک کے دشمن نہیں بلکہ تمام عالم اسلام کے وسائل ان کی نظر میں ہیں۔

ایک بار ہم چہا کریں عرب کو ترکوں سے  
نہ رہیں گے بازو، نہ پر و بال برقرار رہیں گے  
پہلے قدم پر اپنا پرچم لہرائیں گے درہ دانیال میں  
دوسرے قدم پر ہاری آئے گی دارالحکافت کی (۸)

(خاکف)

ماکف اور اقبال نے مسلمانوں کو متنبہ کر دیا تھا کہ وہ یورپی اور امریکی اقوام پر بھروسہ نہ کریں۔ نائن الیون کے بعد امریکہ اور اس کی اتحادی افواج نے جس طرح مسلمان ملکوں کو تاراج کیا ہے، ہمارے سامنے ہے۔ انھوں نے عراق، افغانستان، لیبیا اور پاکستان کو ڈیڑی کمر بھوں اور ڈرون حملوں کا بے دردی سے نشانہ بنایا ہے اور ایران، سوڈان اور اٹلانٹک ریجن پر حملوں کی تیاری کر رہے ہیں۔ مشرق وسطیٰ میں سیاسی بیداری کی آڑ میں جو تکمیل کھیلا جا رہا ہے، مسلمانوں کو اس پر بھی ہوشیار رہنا چاہیے۔ انھوں نے مصر، الجزائر، شام اور لیبیا میں سیاسی انتشار پیدا کیا۔ ۱۹۷۹ء میں مسلمانوں کی مدد سے انھوں نے روس کے خلاف جس جنگ کا آغاز کیا تھا، اب وہی جنگ مسلمانوں کے خلاف لڑی جا رہی ہے اور اب اس نے تیسری عالمی جنگ کی صورت اختیار کر لی ہے جس میں ایک کروڑ سے زائد مسلمان شہید ہو چکے ہیں اور اس سے زیادہ زخمی اور لاپتہ ہو چکے ہیں۔ ۱۹۷۹ء سے اب تک انھوں نے مسلمانوں کے جانی و مالی چھتے نقصانات کیے ہیں وہ مجموعی طور پر پہلی دو سو عظیم جنگوں کے نقصانات سے زیادہ ہیں۔ انھوں نے مسلمان ممالک کی سالمیت کو نقصان پہنچایا ہے اور ان کے اندرونی معاملات میں دخل اندازی کی ہے۔ وہ ان کے سیاسی معاملات میں دخل اندازی کرتے ہیں، ان ملکوں کی جہالت اور تعزقے سے فائدہ اٹھا کر ان پر اپنی مرضی کے حکمران مسلط کرتے ہیں۔ ان کے بادشاہوں، صدور اور وزراے اعظم کا فیصلہ کرتے ہیں۔ وہ مسلم امت کو ذلیل کرتے ہیں اور اس کے عظیم اعظم کی شان میں گستاخی کے مرکب ہوتے ہیں۔ انھوں نے مسلمانوں کی عظیم کتاب قرآن کریم کی بے حرمتی کی اور صلیبی جنگ کا دانستہ لٹلے سے اعلان کیا لیکن مسلمان خواب فراموشی کے مزے لوٹ رہے ہیں۔ وہ اسی طرح غافل ہیں جیسے اقبال اور ماکف کے زمانے میں تھے۔ چنانچہ وہ کون سی قیامت ہے جس کا ہم انتظار کر رہے ہیں اور جس کے بعد ہماری آنکھ کھلے گی۔ ہم نے اسے عظیم شعرا کی شاعری کو ان کے یوم منانے کے لیے وقف کر رکھا ہے ان کے ہارے میں منعقد ہونے والی تقریبات اور سیمیناروں میں پڑھتے ہیں۔ وہ ملت جس نے قرآن بھی نعمت کی قدر نہ کی اور اسے فحشیں اٹھانے کے لیے محض کر لیا، اس سے اور کیا توقع کی جا سکتی ہے۔

ان فنی، فکری، فلسفیانہ اور نظریاتی اشتراکات کے ساتھ اقبال اور ماکف کی شاعری کچھ فنی اور تکنیکی مسائل بھی ملتی ہیں، جن کو دونوں شاعروں نے دینا اسلام اور اسلامی تہذیب سے تخلیقی قوت حاصل کی، اس لیے ان کی شاعری لغت بہت قریب ہے۔ وہ مخصوص روحانی تجربات اور بعض دینی تصورات سے اپنی شاعری کے لیے لفظ منتخب کرتے ہیں جو ان کے تصور زندگی کو بیان کرنے کے لیے موزوں ترین ہیں، انھوں نے بعض مذہبی اصطلاحات کو مخصوص معاشرتی اور سیاسی موضوعات کے چان کے لیے برتا ہے۔ یوں دونوں کی شاعری میں دینا اسلام کو پس منظر کی حیثیت حاصل ہے۔ پیش منظر پر انھوں نے امت مسلمہ کو درپیش جدید عہد کے مسائل و معلومات کو رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں اسلامی تہذیبی مراکز، شہر، عظیم مسلم شخصیات، سیمینار سے بڑھ کر استعارے کا ادب حاصل کر لیتی ہیں۔ اس تہذیبی فضا نے ان کی شاعری میں وہ جدائیاتی فضا تشکیل دی ہے جس کی وجہ سے ان کی شاعری کا مطالعہ ایک دل ربا سرگرمی بن گیا ہے۔ دونوں نے اسلامی تہذیب کی تخلیقی قوت سے وہ کام لیا ہے جو ایک

شان دار روایت کا درجہ حاصل کر گیا ہے۔ کسی اور شرقی شاعر نے عاکف اور اقبال سے زیادہ اس روایت سے کام نہیں لیا۔ اگرچہ یہ روایت ہمیں مختلف زبانوں اور زمانوں کے مسلمان شاعروں کی شاعری میں مل جاتی ہے لیکن عاکف اور اقبال نے اسے اس قدر سے بڑھا ہے کہ یہ ان سے مخصوص ہو کر رہ گئی ہے اور اس کی وجہ سے دونوں کو شاعر اسلام کہا جاتا ہے، حال آنکہ دونوں کی شاعری آفاقی انسانی موضوعات کا احاطہ کرتی ہے۔ یوں انھوں نے ایک نئے شعری تجربے کی بنیاد رکھی ہے۔ انھوں نے جس شعری روایت کی بنیاد رکھی ہے وہ گزشتہ کھائی روایت سے ہم رشتہ ہونے کے باوجود نئے امکانات کی حامل ہے اور مستقبل کے شاعروں کے لیے رہنما ہے۔ انھوں نے شاعری کی ایک لہر دریافت کی جسے ان کے عہد میں غیر شاعرانہ اور غیر جمالیاتی کہہ کر رد کر دیا گیا لیکن جس کا تخلیقی حسن آج پہلے سے بھی زیادہ دل آویز ہو گیا ہے، انھوں نے قرآنی آیات اور تراکیب سے اپنی شاعری کی جو فضا ترتیب دی ہے، وہ مذہبی پس منظر رکھنے کے باوجود خالص شاعرانہ ہے۔ انھوں نے ثابت کیا کہ شاعری کی اصل طاقت درمندی، تخلیقی دیانت داری اور فطری اعتراف ہیں اور جو شاعر ان اوصاف سے متصف ہوتا ہے، وہ بظاہر غیر شعری لفظ کو بھی شاعری بنا سکتے کی اہلیت رکھتا ہے۔ ان قرآنی آیات اور تراکیب سے نہ صرف یہ کہ ایک مختلف شاعرانہ فضا تخلیق ہوئی ہے بلکہ اس نے ان کی شاعری کی معنویت میں اضافہ بھی کیا ہے۔ یہ خاص لفظیات ان کے تصورات اور نظریات کے بیان کے لیے زیادہ معاون ثابت ہوئی ہے اور استعاراتی فضا کے باوجود ان کے تصورات زیادہ وضاحت سے پیش ہو سکے ہیں۔ انھوں نے بعد میں آنے والوں کو تعلیم کیا ہے کہ کس طرح لفظ کے امکانات کو دریافت کیا جاسکتا ہے اور کس طرح نظریے کو شاعری بنایا جاسکتا ہے۔ انھوں نے فلسفہ، معاشریات، نفسیات اور سائنس کو اپنی ذات میں جذب کر کے سیاسی و سماجی علم کو ایک مختلف شعری خواب میں تبدیل کیا۔ انھوں نے یہ اس استعاراتی نظام سے ممکن بنایا جو ہادی انصاری میں استعارے سے زیادہ مذہبیت نظر آتا ہے۔ انھوں نے پہلے ٹیوٹیکس اور پھر بعد میں آنے والوں کو سکھایا کہ کس طرح نظریے کو استعارہ بنایا جاتا ہے۔ یہ عالمی ادب کی تاریخ میں ایک نیا تجربہ اور سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے، خاص طور پر مشرق کے غزال بنیاد شاعرانہ حراج میں یہ ایک انتہائی جدت پسندی ہے جس نے جدید شرقی شاعری کی ساخت ہی بدل کر رکھ دی ہے۔

## حواشی:

۱- محمد اقبال، کلیات اقبال (اردو)، اقبال اکادمی لاہور، طبع دسمبر ۲۰۱۱ء، ص ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲

۲- ارسوئے بہت، عاکف، صفحات ۱، ۲، ۱۹۸۷ء، ص: ۳۳۳، ۱۹۸

۳- ڈاکٹر طہیل طوقی، اقبال اور شرق، بزم اقبال لاہور، دسمبر ۲۰۰۳ء، ص ۹۹

۴- ایضاً، ص ۹۷

- ۵- ڈاکٹر محمد جمال سہیلہ ان، مغربی تعلیم پر اقبال اور عارف کے اعتراضات میں اشتراک، مشمول: نگارشات الحما عالمی ادبی و فنی کانفرنس، ۲۰۱۰ء-۲۰۱۱ء، ص ۷۷
- ۶- محمد اقبال، سہلیات اقبال (اردو)، ص ۷
- ۷- محمد اقبال، سہلیات اقبال (فارسی)، اقبال اکادمی لاہور، ۲۰۱۱ء، ص ۸۱
- ۸- ارسوئے، محمد عارف، صفحات ۳۳۰: ص



## اختر شیرانی کا جمالِ ذہنی اور نقدِ راشد (تجزیاتی مطالعہ)

ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری

### Abstract:

Akhtar Shirani is the most significant reference of Romantic Poetry in Urdu. In his poetry, the sentiments and feelings (especially related love and beauty) of individual have been expressed openly which reflects his mental aesthetics. By means of some imaginary female characters, especially "Salma", he has created a unique Romantic Atmosphere, to which many critics gave special attention.

Noon Meem Rashid is the first critic in this regard. He analyzed the poetry of his senior contemporary - Akhtar Shirani so well, that his influence on later criticism can be seen easily. This article addresses all these aspects.

سیویں صدی کے اوائل میں اردو ادب کے ارتقے پر رومانویت (Romanticism) کا رجحان چھایا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ یہ رجحان ایک وقت کلاسیکیت (Classicism) اور حقیقت پسندی (Realism) کا متکلف رجحان ہے۔ ان دونوں کے برعکس رومانویت حقائقِ واقعی، عقل و فکری اندازِ فکر، طریقے، راسخ قہار، رسم و روایت، سماجی ضابطوں، روایتی اخلاقی بندھنوں، اجتماعی معاملات و مسائل اور معاشرتی قدروں کے خلاف بغاوت اور باغیانہ اظہار کا نام ہے۔ رومانویت پابندی کے بجائے آزادی کی قائل ہے۔ یہ فرد اور اس کے جذبات و احساسات کو بنیادی اہمیت دیتی ہے۔ اس میں جذبہ و احساس، ہمد و انفرادیت اور فطرت نگاری و تخیل پرستی کو ہر شے پر مقدم خیال کیا جاتا ہے۔ اردو ادب میں رومانوی رجحان کے فروغ کے متعدد اسباب ہیں مگر سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ

انیسویں صدی عیسوی کے اوائل میں شروع ہو کر بیسویں صدی عیسوی میں داخل ہونے والی اصلاحی تحریکوں، خصوصاً علی گڑھ تحریک نے شعر و ادب میں استدلالیت، عقلیت، معنویت، اجتماعیت، افادیت اور مقصدیت کی اس قدر بھرپور کردی کہ فرد کا ذاتی جمال، جذباتی آسودگی اور عقل پسندی نظر انداز ہو کر رہ گئی۔ اس رویے سے شعر و ادب میں خشکی اور بے لذتی کے عناصر راہ پا گئے۔ اس کا نتیجہ بہت بڑی شکل تو فوری طور پر شروع ہو گیا تھا مگر صحیح معنوں میں یہ رد عمل رومانوی رجحان کی صورت میں ظہور پذیر ہوا۔ گویا ڈاکٹر محمد حسن کے الفاظ میں:

”رومانوی تحریک اس بے عقلی کے خلاف احتجاج کی شکل میں سامنے آئی۔“ (۱۰)

جہاں تک اردو شاعری میں رومانوی رجحان کی نمائندہ آوازوں کا تعلق ہے، ان میں اختر شیرانی واحد شاعر ہیں جن کی شناخت کا پہلا اور آخری حوالہ رومانویت ہے۔ وہ اور رومانویت یوں لازم و ملزوم قرار پائے کہ انھیں شہرت ہی ”شاعر رومان“ کے لقب سے حاصل ہوئی۔ ڈاکٹر محمد حسن کے بقول:

”شاعری میں یہ رجحان سب سے زیادہ واضح اور دلآویز شکل میں اختر شیرانی کے کلام میں ملتا

ہے۔ اختر کا رومانوی شاعر ہیں یا کچھ نہیں۔“ (۱۱)

یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی کے دوسرے ربع میں شاعر رومان کی حیثیت سے اختر شیرانی کا طوطی بول رہا۔ ان کا مختصر شخصي تعارف یہ ہے کہ وہ ۳۰ مئی ۱۹۰۵ء کو ریاست ٹوبہ (راجستھان) میں پیدا ہوئے۔ ان کا اصل نام محمد داؤد خان تھا مگر انھیں شہرت اختر شیرانی کے تلمی نام سے ملی۔ ان کے والد اردو تھقیق کے معلم اول اور عالم بے مثل حافظ محمود خان شیرانی تھے۔ اختر شیرانی کی دینی تعلیم فشتی لائسنس سے زیادہ نہ تھی مگر وہ ایک صاحب مطالعہ شخص تھے۔ غشی فاضل انھوں نے یونیورسٹی اور فاضل کالج لاہور سے کیا۔ انھوں نے خطاطی میں بھی مہارت حاصل کر رکھی تھی۔ ان کی عمر کا زیادہ تر حصہ لاہور میں گزرا۔ یہاں وہ مختلف رسائل کے لیے نظم و نثر لکھتے رہے۔ معروف جریدوں —

”ہمایوں“ اور ”شاہکار“ کی ادارت میں بھی شامل رہے اور اپنے رسائل ”بہارستان“، ”خیالستان“ اور ”رومان“ بھی جاری کیے۔ مگر یہ سلسلہ قائم نہ رکھ سکے۔ اگرچہ انھوں نے نثر میں بھی چند کتابیں لکھیں مگر ان کی پہلی محبت شاعری تھی۔ چنانچہ انھوں نے متعدد شعری مجموعے دیکار چھوڑے جن میں ”پہلوں کے گیت“ (بچوں کی نکلوں کا مجموعہ - ۱۹۳۶ء)، ”نغمہ حرم“ (عورتوں اور بچوں کے لیے نکلوں کا مجموعہ - ۱۹۳۹ء)، ”شعراستان“ (ساتھوں اور نکلوں کا مجموعہ - ۱۹۳۱ء)، ”صبح بہار“ (رومانوی نکلوں کا مجموعہ - ۱۹۳۵ء)، ”اخترستان“ (رومانوی نکلوں کا مجموعہ - ۱۹۳۶ء)، ”نغمہ طوط“ (رومانوی نکلوں اور ساتھوں کا مجموعہ - ۱۹۳۶ء)، ”طیور آوارہ“ (غزلوں، گیتوں اور مایوں کا مجموعہ - ۱۹۳۷ء)، ”شہناز“ (غزلوں، نکلوں اور مایوں کا مجموعہ - ۱۹۳۶ء) اور ”شہرود“ (باقیات اختر - ۱۹۳۹ء) شامل ہیں۔ بعد ازاں ڈاکٹر یونس حسنی کی کاوش سے ۱۹۹۳ء میں ان کا مستفاد کلیات بھی مطبع عام پر آیا جس میں مذکورہ مجموعوں کے علاوہ ایک ضمیمہ پر عنوان ”نغمہ آوارہ“ بھی شامل ہے۔ اس کلیات کی ایک سے زیادہ طباعتیں عمل میں آچکی ہیں جو آج بھی اختر شیرانی کے لیے قارئین کی پسندیدگی کو ظاہر کرتی ہیں۔ اختر شیرانی کا انتقال ۹ ستمبر ۱۹۷۸ء کو عمر پچیس سال لاہور میں ہوا۔ کثرت سے لوشی اس کا سبب ٹھہری۔ (۱۲)

اختر شیرانی نے فرہیں، رہا عیاں اور ماسے بھی لکھے اور نظمیں بھی تخلیق کیں مگر ان کی نظموں کو زیادہ لائق اہتمام خیال کیا گیا ہے۔ ان کی بعض معروف نظموں میں "اے عشق کہیں لے چل"، "تھا قاصد"، "بر باد صحت"، "اودیس سے آنے والے تات"، "سہلی"، "اے عشق ہمیں برداشت کر"، "خدا سے رقص"، "اعتراف"، "ترانہ"، "ایک بار دیکھا اور دوبارہ دیکھنے کی ہوس ہے"، "مرنے کے بعد" اور "زمیں پہ پھول آسمان پہ بارے" وغیرہ کے نام لے جاسکتے ہیں۔ اگرچہ ان نظموں میں کچھ اور رنگ بھی شامل ہیں مگر غلبہ رومانویت ہی کا ہے۔ اختر شیرانی کی پرفیک اور معزز نظموں کی متعدد رومانوی خصوصیات میں سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ ان میں فرد کے داخلی اور رومانوی جذبات و احساسات کی ترجمانی یوں کی گئی ہے کہ ان میں عورت اپنی تمام تر رعنائیوں کے ساتھ جلوہ گر دکھائی دیتی ہے۔ ان کے نزدیک عورت اور اس کا حسن خلاصہ کائنات ہے۔ ان کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے یہ قول ڈاکٹر انور سدید:

"اس عورت کو جو پہلے پردے میں محصور تھی، شاعری کی خارجی سطح پر پیش کیا۔ عورت اختر شیرانی کی نظر میں ایک خوب شیریں ہے جو زندگی کے سطح پر طلوع ہوتا ہے تو دامن پر نکلیں کی بارش ہونے لگتی ہے۔ سکوت ٹوٹ گیا میں جدیل ہو جاتا ہے اور فضا معطر ہو جاتی ہے۔ اختر نے اس عورت کو کبھی جو کن کے روپ میں دیکھا اور کبھی دختر صحرا کی شکل میں۔ کبھی یہ سہلی کے نام سے سامنے آئی اور کبھی ناہید کے نام سے۔ ان سب عورتوں میں اختر نے ایک ہی عورت کی نسوانی جھلک دیکھی ہے اور اس کے صحن کی والہانہ مدح سرائی کی ہے۔ ام بات یہ ہے کہ گوشت پوست کا ایک مادی بکیر رکھنے کے باوجود اختر کی شاعری میں عورت کا سراپا تھیلی ہی نظر آتا ہے اور اس کی محبت الاطوفی اعزاز کی ہے۔" (۴)

اختر شیرانی کی نظموں میں جذبے اور اس سے بھی زیادہ تخیل کی فراوانی ہے۔ ان کا اسلوب نگارش بھی دل کش رومانوی رنگ لیے ہوئے ہے۔ انھوں نے مروجہ کلاسیکی مضامین میں جزوی تصرفات بھی کیے اور مغرب سے درآمد شدہ فنی صنف "سامیٹ" کو قوافی کی مروجہ ترتیبوں کے ساتھ اپنانے کے علاوہ نئی ترتیب بھی وضع کی جس کی ایسی جداگانہ شناخت قائم ہوئی کہ ڈاکٹر حنیف کھلی نے اسے "شیرانی" سامیٹ کا نام دے دیا۔ (۵) ان طے چلے رومانوی خصائص کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ڈاکٹر یونس حسنی نے ایک منفرد اعزاز میں یوں اظہار خیال کیا ہے:

"... لاہور آنے کے چند سال بعد ہی انھیں سہلی سے عشق ہوا اور اس میں ناکامی کے بعد طرہ، رجحان، ذائقہ، شب، لہجہ، پردہ وین اور شیریں وغیرہ سے جذباتی وابستگی رہی۔ ان حالات نے ان کے رومانوی رجحانات کی مزید پروش کی۔ یوں بھی عصری عناصر کے تحت رومانی نکتہ نظر نے اردو ادب میں ایک تحریک کی حیثیت حاصل کر لی تھی اور اختر اس تحریک کے علم بردار تھے۔ انھوں نے انگریزی رومانی شاعری کی جملہ خصوصیات کو اپنے فن میں سمیٹ لیا۔ ان کے یہاں تخیل کی فراوانی، انفرادیت، باطنی برقی، سادگی، فطرت سے نگاہ، مصوصیت سے دل چسپی،

جمال و جمال آخری، نثر، باری اور حیات میں تجربوں کی وہ تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں جو انگریزی رومانی شاعری کا خلاصہ ہیں۔" (۹)

یہی وہ خصوصیات ہیں جن کی بنا پر اختر شیرانی بیسویں صدی عیسوی کے رجب جاتی میں اردو کے شعری منظر نامے پر ایک روشن اور مستقل نقش کی حیثیت اختیار کر گئے۔ انھوں نے اقبال اور بعد ازاں جوش وغیرہ کی موجودگی میں اپنی منفرد اور جداگانہ حیثیت منوائی جو بذات خود ایک قابل لحاظ کارنامہ ہے۔ انھوں نے جدید اردو نظم کے لیے بنیادیں فراہم کیں اور اپنے عہد کے بہت سے شاعروں پر نمایاں اثرات مرتب کیے۔ انہی شاعروں میں ن م راشد (۱۹۱۰ء - ۱۹۷۵ء) بھی شامل ہیں جو بعد ازاں جدید اردو شاعری کے رجحان ساز شاعر ثابت ہوئے۔ وہ اختر شیرانی کے جو نیر معاصرین میں آتے ہیں۔ اس زمانے میں ان کی شاعری تکمیلی دور سے گزر رہی تھی اور شاعر رومان کی حیثیت سے اختر شیرانی کا بہت لفظ تھا۔ چنانچہ فوشتی کے اس زمانے میں راشد بھی اختر شیرانی کے حلقہ اثر میں رہے۔ (۷) انھوں نے اختر شیرانی کی شاعری کو شخص ایک شاعر کی نگاہ سے دیکھنے پر ہی اکتفا نہ کیا بلکہ ایک نفاذ کی نظر سے بھی اس کا جائزہ لینے کی سعی کی۔ ہمارا اشارہ اس مضمون کی طرف ہے جو راشد نے گورنمنٹ کالج لاہور میں ایم۔ اے کے زمانہ طالب علمی میں "اختر شیرانی کے ساتھ چند لمحوں" کے زیر عنوان تالیف کیا اور کالج کی مجلسِ اردو کے دوسرے اجلاس منعقدہ ۱۳ دسمبر ۱۹۳۱ء میں بطرس بخاری کے گھر پر پڑھا۔ (۸) اس کی اشاعتِ اول "اختر شیرانی" کے عنوان سے آغا عبدالسید کی مرتب کردہ کتاب "مجلس" جلد اول، مطبوعہ ۱۹۳۵ء (۹) میں شامل ہو کر اور اشاعتِ دوم اختر شیرانی کے مجموعہ "کلام" "اخترستان" مطبوعہ ۱۹۳۶ء (۱۰) کے دیباچے کے طور پر بعنوان "چند لمحوں اختر شیرانی کے ساتھ" شمل میں آئی۔ راشد کی یہ کاوش اس اعتبار سے بڑی کامیاب ہے کہ ان کی لائبرین تنقیدی تحریر ہونے کے باوجود اختر شیرانی کو سمجھنے میں کلیدی حیثیت رکھتی ہے اور اب جب کہ موصوف کے بارے میں اچھا خاصا تنقیدی مواد دستیاب ہے، راشد کے مضمون کی اہمیت کم نہیں ہوئی۔ ڈاکٹر سلیم اختر اسے نفسیاتی تنقید کا نمونہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اس مقالے میں اختر شیرانی کی شخصیت، شاعری، سلیکی اور رومانیت وغیرہ سبھی پر نفسیاتی لحاظ سے روشنی ڈالی گئی ہے۔" (۱۱)

جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا، اختر شیرانی ان اردو شعرا میں سرفہرست ہیں جن کے ہاں محبوبِ غل کو محبوب کا ذکر انگریزی شاعروں کی طرح نام لے کر آیا ہے اور پھر اتنا ہی چلا گیا ہے۔ یہ نام ایک سے زیادہ ہیں، تاہم ان میں "سلیکی" کا نام ایشیائی سے ان کے کلام کا بطور خاص حصہ بنا ہے۔ سلیکی کا نسوانی کردار عربی شاعری سے بھی مستعار لیا گیا ہے اور اس حوالے سے اقبال کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے مگر اختر شیرانی نے اسے یکسر مختلف انداز میں برتا ہے۔ ابتدائی دور میں تو سلیکی اور اس کا عشق ان کی شاعری کی روح کا درجہ اختیار کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اگرچہ "اختر و سلیکی کے خطوط" (۱۹۵۷ء) کا مجموعہ بھی اہل ذوق کے لیے نظر نواز ہوا مگر اہل نقد و نظر کے لیے یہ مسئلہ شاید اب بھی حل طلب ہے کہ سلیکی کا کردار حقیقی ہے یا فرضی۔ شاعر اس کے حسی قصین سے کوئی خاص فرق بھی نہیں پڑتا۔



بہر حال راشد نے بھی اس سوال کا جواب حلاج کرنے کی کوشش کی تھی مگر ذرا مختلف انداز میں۔ وہ سہلی کو اختر شیرانی کے تخلیقی نصب العین کے طور پر لیتے ہیں۔ ان کے نزدیک اختر شیرانی کی سہلی نہ تو قدیم اردو شاعروں کے 'شاید بازاری' کا دوجہ رکھتی ہے اور نہ بعض جدید شاعروں کے 'دوست' ہی کی قیادل ہے۔ اسی طرح وہ کوئی ماورائے عین 'روحانی مرکز عقیدت' بھی نہیں ہے۔ وہ اختر کے ذہن کی 'مفروضہ فوق الفضا' ہونے کے باوجود مادی دنیا کی مخلوق ہے۔ گویا راشد کے نزدیک سہلی گوشت پوست کی عورت ہوتے ہوئے بھی ایک مثالی حیثیت رکھتی ہے۔ ان کا کہنا ہے

”سہلی، یوں سمجھ لیجئے کہ ایک Ideal یا نصب العین تھا جس تک اختر پہنچنا چاہتے تھے... ان کا نظریہ لٹریچر کا سہلی ہے۔ یعنی ایک عورت۔ گویا ایک عورت کو اپنی نفسیاتی کامیابی اور بقول خود انکار کا معیار بنا کر اختر ان فطرتی اصولوں کی حمایت کر رہے ہیں جن سے اردو کے قدیم شاعر آگیا تھے... اختر کی بعض تصویروں مثلاً ”سہلی سے دل لگا کر“ اور ایک خاتون کی شادی پر ”میں سہلی ایک بچی جیسی جاگتی ساہو لڑکی نظر آتی ہے جس سے شاعر محبت کرتا ہے اور جو شاعر سے محبت کرتی ہے لیکن بالآخر ہندوستان کی معاشرتی قدود کی وجہ سے شاعر سے ہمیشہ کے لیے جدا رہنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ لیکن سہلی درحقیقت حسن، جوانی، نور، نرمی، رنگ، کیلہ، سحر اور لطافت کے ایک خیالی پیکر کے سوا کچھ نہیں۔ شاعر نے اسے ایک پارکین دیکھا ہے۔ اس کے جلوں سے فطرت کے مناظر چاند، ستارے، بارش، نمرب، سبزہ زار وغیرہ نے کئی بار جھٹک لیا لیکن شاعر کی نظر اسے ہمہ گیر نہیں دیکھ سکیں۔ چنانچہ سہلی اختر کے لیے صرف ایک جمال ذاتی ہے۔“ (۱۲)

راشد نے اختر کے اس جمالِ ذاتی کا موازنہ انگریزی شاعری کے معروف کرداروں لوسی (Lucy) اور فینی برائی (Fanny Brawne) کے ساتھ بھی کیا ہے۔ اس ضمن میں لکھتے ہیں:

”سہلی‘ تو تو بڑے سے بڑا زور تھ کی کمن لوسی ہے (کہا جاتا ہے وہ زور تھ گہرے جذبات سے جاری تھا۔ اس کی لوسی کا بھی یہی حال ہے) اور نہ کلمس کی فینی برائی کی طرح حد سے زیادہ بے ادب۔ سہلی نف، شراب، شعر اور جوانی کا ایک خیالی مجموعہ سمجھ لیجئے جس کا بروقتی پردہ انسانی پیکر کا سا ہے۔“ (۱۳)

اختر شیرانی کی تصویروں کی ایک اور خصوصیت مناظرِ فطرت کی مروجہ کثی ہے۔ جس طرح سہلی اختر شیرانی کے لیے ’جمالِ ذاتی‘ کی حیثیت رکھتی ہے اسی طرح بعض مناظرِ فطرت ذاتی بھی دینا بے سرت کا دوجہ رکھتے ہیں۔ وہ حسن اور سرت کو لازم و ملزوم سمجھتے ہیں۔ چنانچہ راشد نے ان کی پرستشِ حسن کے راڈ کو کلمس کے مشہور نظریے، ”حسین چیزِ ابدی سرت ہے“ کی روشنی میں حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اختر اپنی ذاتی دنیا میں رہتے ہوئے رونے دھونے سے محفوظ ہو گئے ہیں۔ راشد رقم طراز ہیں:

”ان کی دنیا سے مسرت کے قیصری عناصر یہ ہیں۔ ہزرہ دار، ہزرہ داموں میں بنار کھیاں اور سرسری بھل، چاندنی رات، پر خواب فضا کیں اور محض خیال انگیز سکوت، عشق کی سخت ترین مخلوق سے ٹھک آ کر بھی اختر کا بی رونے کو نہیں چاہتا۔... عشق ان کی اس تکلیبی دنیا کا ناگزیر عنصر ہے۔ اس کے بغیر اس دنیا کے مناظر بے رنگ و کیف رہ جاتے ہیں۔ اس دہلی دنیا کو ایک مقام پر انھوں نے ”مقیم حضرت سہلی“ بھی کہا ہے۔“ (۱۳)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اختر شیرانی کی دہلی دنیا کا مرکز و محور سہلی ہی ہے۔ ان کے ہاں سرزمینِ گجرات کا جو ذکر آتا ہے، راشد نے اسے بھی واقعی حیثیت پر اصرار کرنے کے بجائے دہلی دنیا سے وابستہ کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

”شاید ان کی زندگی کے بعض واقعات اس سے وابستہ ہوں۔ میں نہیں کہہ سکتا۔ لیکن اتنا جانتا ہوں کہ ان کی دہلی دنیا سے مسرت کا فرضی نام گجرات ہے۔ یہ وہ دنیا ہے جہاں ان کا قصور حسن مرکوز ہے۔“ (۱۴)

جیسا کہ بیان ہوا، سہلی کے گرد لپٹی ہوئی دہلی دنیا میں مسرت ہی مسرت ہے لیکن اختر کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے کہیں کہیں غم کی لہ بھی محسوس ہوتی ہے۔ راشد نے اس کی نفسیاتی توجیہ اس طرح سے کی ہے:

”اختر جیسا اس پرست شاعر نہیں ہیں۔ وہ اپنے لیے مسرت کے خواب دیکھتے ہیں لیکن بعض لمبے ایسے بھی ہوتے ہیں کہ مسرت کا انجہانی ڈور اس طرح غم میں جھیل ہو جاتا ہے جس طرح ایک بہت زیادہ مٹھی چیز کڑوی ہو جاتی ہے۔“ (۱۵)

شاید مسرت کا غم میں بدل جانا سہلی سے دوری کے خیال کا نتیجہ ہے۔ اسی باعث اختر شیرانی کے ہاں ایک بے بسی کا احساس اور ایک غیر مآل اندیشانہ پاس کا جذبہ بھی ملتا ہے۔ راشد نے اس ضمن میں چند اشعار کا حوالہ دیا ہے جن میں یہ شعر بھی شامل ہے:

ہو کے ناکام ہوں کار بنے کیوں اختر

یاد سہلی میں جوانی کو گنوا دیتا تھا

راشد نے اس کی بھی نفسیاتی توجیہ کی ہے۔ لکھتے ہیں:

”سیرے خیال میں ناکام ہو کر ہوں کار بن جانا اس Despair کا عملی اظہار ہے جو مسرت

موتابی کے الفاظ میں عشق کی پستی اور ’میتوں کی پستی‘ کی ایک وقت موجودگی میں انسان

پر طاری ہوتا ہے۔“ (۱۶)

یوں تو محمول بالا نکات سے بھی کسی قدر اختر شیرانی کے عشق پر روشنی پڑتی ہے مگر راشد نے چند اور پہلو بھی اہا کر کیے ہیں۔ ان کے نزدیک اختر شیرانی کے عشق میں ارضیت پائی جاتی ہے۔ اسی طرح راشد ان کے ہاں جنسی جذبے اور بدنی لذت کے احساس کی موجودگی کے بھی قائل ہیں۔ اس اعتبار سے راشد کا نقطہ نظر سلیم احمد جیسے نقادوں سے بالکل مختلف ہے جو اختر شیرانی کو پورا آدمی تصور کرنے کے بجائے صرف ادب کا دھڑ قرار دیتے ہیں۔ (۱۷) سوچنے

والی بات یہ ہے کہ ایک آئینہ دلِ عورت کے بارے میں بھی جذبات کیوں نہیں ہو سکتے۔ بہر حال راشد اختر شیرانی کے پس ایسے جذبوں کو موجود سمجھتے ہیں۔ ان کے خیال میں مجموعی طور پر اختر شیرانی کا تصور عشق یکجہ یوں ہے:

”ان کا عشق اگرچہ اردو کے ہر شاعر کے اذعان کے مطابق نہیں ہے پاک ہے۔ لیکن اس میں صوری لذات کے احساس کی کمی نہیں۔ اختر کا عشق ادنیٰ ہے۔ بالکل مادی عشق۔ اور یقیناً وہ عشق نہیں جسے ہمارے کرام نام لہا، حقیقت کا زہد سمجھا جاتا ہے... اختر کا عشق ایک حساس اور نوجوان شہری کا دنیاوی عشق ہے۔ الوہیت اور روحانیت اس کے لیے بے معنی الفاظ ہیں۔ اختر کا تخیل اسی عشق سے سرشار ہے... اختر نے اپنی نظموں میں اگرچہ سلفی کے حلق بہت سی عقلی باتیں بھی لکھی ہیں لیکن سلفی ہرگز غیر ادنیٰ محسوس نہیں۔ اگر سلفی کی محبت اختر سے چین کی جائے تو ان کے لئے ہمیشہ کے لیے خاموش ہو جائیں۔ اسی محبت سے ان کے دل کے تاروں میں لرزش ہے... اختر ایک جوان شاعر ہیں۔ بہت ہی جوان شاعر۔ ان کی تمام تر شاعری پر ایک جوانی چھائی ہوئی ہے... ان کی یہ روح شباب بعض نظموں میں بھی خواہشات کی تحسین کی بجلی سی کوشش بن جاتی ہے۔“ (۲۱)

راشد نے اپنے مقالے میں اختر شیرانی کی شاعری کا تجزیہ محض سلفی اور اس کے عشق کے حوالے سے ہی نہیں کیا بلکہ اس کے چند اور پہلوؤں کو بھی پیش نظر رکھا ہے۔ ان میں گناہ اور اس کی طبیعت کا احساس سرفہرست ہے جو نہایت بعد کی نظموں میں نمایاں ہوا۔ اس ضمن میں ’شہر دل کی دیوانی‘ اور ایک حسن فروش نے بھی نظمیں دیکھی جاسکتی ہیں۔ راشد نے انہی نظموں کا جائزہ لیتے ہوئے مذکورہ احساس کے محرکات تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ لکھتے ہیں:

”یہ نظمیں آوارہ افکار کے چند مختلف لمبے ہیں۔ ان افکار کے جو ممکن ہے اچھے سے سرت کا ردِ عمل ہوں بعض گزروں سے گئے ایامِ عشرت کی پس ماندہ تھیلیاں ہوں یا ’دماغی مٹاشی‘ کی سہ نہات لڑکوں کا انتہام... یہ بھی ممکن ہے کہ اختر کے یہ نظریے جوانی میں ایک آئندہ اعتدالی زندگی کے خواب ہوں۔ مگر ان نظموں میں ہم یہ نتیجہ اخذ کرنے میں ضرور کامیاب ہوتے ہیں کہ گناہ کا احساس ابھی سے اختر کے دل پر ایک مستقل طبیعت بنا کر جاری رہتا ہے۔ وہ گناہ سے اور اس کے مہیب نگاروں سے اسی طرح کاپٹتے ہیں جس طرح گونگے کاغذ دان اپنے اہر یمن سے لڑتا ہے۔“ (۲۲)

اختر شیرانی نے ’نارضا مندی کی شادی‘ جیسے سماجی موضوعات اور وطن کے لیے سرسبز پیکار ہونے پر آمادہ کرنے کے لیے ’وطنی لوری‘ جیسے وطنی موضوعات پر بھی نظمیں لکھی ہیں۔ راشد انہی نظموں کو بھی اختر شیرانی کی جوانانہ روح کی مظہر سمجھتے ہیں۔ ان کے خیال میں عاشقانہ شاعری کی طرح اس قسم کی شاعری کو بھی اختر کی ذاتیت سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ رقم طراز ہیں:

”اختر کی یہ دو گونہ ذاتیت انہیں انگریزوں کے ایک ’ناعت‘ کی شکل میں پیش کرتی ہے جو

ایک وقت لڑتا تھا اور عشق کرتا تھا اور جس کے لیے یہ دونوں چیزیں یکساں اہمیت رکھتی تھیں۔ اور ہم اختر کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کے اس نوع کے جذبات کو کئی طرح صرف نظر نہیں کر سکتے۔ ان کے اس دہلی جذبہ کو ان کی ذہل آبادہ شاعری میں وہی حیثیت حاصل ہے جو حشآ آسکر وائلڈ کے ہاں مذہبی وجدان کو حاصل تھی۔“ (۲۱)

راشد نے اپنے مقالے میں اختر شیرانی کی شاعری کے بعض خالص فنی پہلوؤں کے بارے میں بھی بحث کی ہے۔ یہ فنی عناصر محض رہا ان کی شاعری کا حصہ نہیں بنے بل کہ ان کی طبعی شعریات اور رومان پسندی کے ساتھ پورے طور پر مربوط ہیں۔ ان شعری عناصر میں شخصی محسوسات میں ڈوبی ہوئی فطرت نگاری، نقل گری، مرقع کشی، تغزل و غنائیت اور کیفیاتِ رقص وغیرہ شامل ہیں۔ اگرچہ راشد نے ان عناصر کی وضاحت میں مثالیں بھی دی ہیں اور نسبتاً تفصیل کے ساتھ اظہارِ خیال کیا ہے مگر یہاں چند متفرق جملوں پر اکتفا کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ راشد لکھتے ہیں:

”اختر کی شاعری کی روح تغزل ہے۔ اپنے اصلی معنوں میں۔ انھوں نے اس روحِ تغزل و طغائیت کو اپنی تمام شاعری پر پھیلا رکھا ہے۔ صورت گری میں وہ ایک ماہر نقاش اور بعض دلد ایک زبردست متاع کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ بعض جگہ کٹاخی جھوڑ کر صنم کاری بھی کرتے ہیں۔ مگر وہاں بھی ان کے اسنام ایسے نہیں ہوتے جو کسی جگہ کے کی عراب میں سناکت و چاند چمکے رہیں۔ انھیں جب بھی کوئی جذبہ ظاہر کرتا ہے تو سب سے پہلے اس کی فضا اور محی زمین (Back ground) کا قصین ضرور کر لیتے ہیں۔ اختر نقد و سرود کے جھوٹا نہ طور پر دلدادہ ہیں۔ اور نقد کی پرستش ان کی شاعری کا جذبہ غالب ہے۔... نقد اور رقص اختر کے لیے ایک لازمی جڑ کا سامان رکھتے ہیں۔“ (۲۲)

نقدِ راشد میں اختر شیرانی کی شاعری کے حوالے سے ذہ بحث لائے گئے مذکورہ بالا نکات ان کے جمالِ ادبی کے متنوع پہلوؤں کا احاطہ کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے مرکزی سوتے اور بنیادی سرچشمے کا سراغ لگانے کی کامیاب کوشش ہیں۔ راشد کی تنقیدی بصیرت قابلِ داد ہے کہ انھوں نے اپنے پہلے ہی تنقیدی مقالے میں، جو اختر شیرانی کی شاعری کے حوالے سے بھی قلمبند کیے گئے ابتدائی مقالوں میں آتا ہے، شاعر کے موضوع و اسلوب اور فکر و فن کے بہت اہم مباحث پیش کیے ہیں۔

(۲) ایضاً۔ ص ۶۱

(۳) احوال و آثار کے حوالے سے تفصیل جاننے کے لیے دیکھیے۔

(۱۱) ڈاکٹر یونس حسنی۔ مرثیہ: ”اختر شیرانی۔ احوال و آثار“۔ مشمولہ: کلیات اختر شیرانی۔ لاہور: بک ڈاک،

۲۰۰۳ء۔ ص ۱۶۲۱۱

(۱۲) قائد امجد۔ کلیات اختر شیرانی کا ہیبتی مطالعہ۔ غیر مطبوعہ مقالہ برائے انکم۔ لاہور: لاہور: پنجاب

یونیورسٹی، ۱۹۹۷ء۔ ص ۱۲۲۱۱

(۳) ڈاکٹر انور سدید۔ اردو ادب کی تحریکیں۔ کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۸۵ء۔ ص ۳۶۷

(۵) ڈاکٹر ضیف کٹلی۔ اردو سائنٹس - شعاریت و انتخاب۔ لاہور: یونیورسٹی کتب، ۱۹۸۹ء۔ ص ۱۱۶۲۹۹

(۶) ڈاکٹر یونس حسنی۔ مرثیہ: ”اختر شیرانی۔ احوال و آثار“۔ مشمولہ: کلیات اختر شیرانی۔ ص ۱۲۲۱۱

(۷) راشد کے زمانہ طالب علمی میں لاہور کے شاعروں میں اختر شیرانی کی بڑی شہرت تھی اور لوہجہ ان شعرا کی بہت بڑی کرتے تھے۔ راشد کی ان سے ملاقات اپنے خالودید کیانی کے ذریعے ہوئی جو خود بھی ایک شاعر اور شاعرانہ تھے اور لاہور سے ”قوس قزح“ کے نام سے ایک رسالہ بھی نکالتے تھے۔ پھر ملاقاتوں کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ اگرچہ راشد کی ابتدائی شاعری میں اختر کے اثرات محسوس کیے جاسکتے ہیں تاہم علمی اعتبار سے راشد ان سے کچھ زیادہ نہ سیکھ سکے۔ اس ضمن میں راشد اپنے ایک قریبی مصاحبے میں لکھتے ہیں:

”کبھی ہی محسوس ہوا کہ ان سے کچھ سیکھنا مشکل تھا۔ ایک تو انھوں نے وہ تعلیم نہ پائی تھی جو آدمی کو اپنی صلاحیتوں اور کوششوں میں مدد دیتی ہے۔ دوسرے ان میں اپنے آپ پر تنقید کرنے یا کسی ادب پارے کا تجویز کرنے کی صلاحیت نہ تھی۔ تیسرے ان کی سرشاری (جسے وہ جھ سے ظاہر سمجھاتے رہے) ان کے ذہن کی بالیدگی میں مائل تھی۔ خدا ان کو جنت میں نشہ بانداؤ قرار دیتے۔“

بہر حال وہ اپنے تئیں شاعری میں راشد کا استاد خیال کرتے تھے۔ اس ضمن میں راشد نے تذکرہ والا مصاحبے ہی میں ایک دل چسپ بات لکھی ہے:

”سبھی اس زمانے کی ایک آدھ نظم پر اختر نے اصلاح بھی دی۔ یعنی چند شعر یا مصرعے حذف کر کے اپنی طرف سے شعر یا مصرعے شامل کر دیے۔ اس پر مجھے سخت رنج ہوا لیکن میں نے اختر کے اس حسن ظن کو کبھی رد کرنے کی کوشش نہیں کی کہ وہ میرے استاد ہیں۔ کیوں کہ وہ اکثر نہایت ارمان کے ساتھ کہا کرتے تھے کہ راشد! میں جوش ملیح آبادی سے اتنا نہیں ڈرتا جتنا تم سے ڈرتا ہوں کیوں کہ مجھے اندیشہ ہے کہ لوگ کل کہیں گے کہ میں تمہارا استاد نہیں تھا بلکہ تم میرے استاد تھے۔“

[ڈاکٹر سعادت سعید و نسیم انجم، محلی۔ مرتبین: راشد باقلم خود۔ لاہور: شعبہ اردو، محلی۔ یونیورسٹی، ۲۰۱۰ء۔ ص ۳۵]

[۳۶۲]

(۸) بحوالہ: راوی۔ گورنمنٹ کالج لاہور۔ جلد ۲۶، شمارہ ۳، جنوری ۱۹۳۶ء۔ ص ۳

- (۹) مشمولہ آغا عبدالحمید - مرتب: مجلس - جلد اول، لاہور: دارالانشاعت پنجاب، ۱۹۳۵ء۔ ص ۵۸۵ تا ۵۸۷
- (۱۰) اختر شیرانی - اخترستان - لاہور: کتاب منزل، ۱۹۳۶ء۔ ص ۹ تا ۳۲
- (۱۱) ذاکر سلیم اختر - نفسیاتی تنقید - لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۶ء۔ ص ۱۱۳
- (۱۲) آغا عبدالحمید - مرتب: مجلس - جلد اول - لاہور: دارالانشاعت پنجاب، ۱۹۳۵ء۔ ص ۸۶ تا ۸۹
- (۱۳) ایضاً - ص ۸۸ تا ۸۹
- (۱۴) ایضاً - ص ۹۲ تا ۹۳
- (۱۵) ایضاً - ص ۹۳
- (۱۶) ایضاً - ص ۹۸
- (۱۷) ایضاً - ص ۹۰
- (۱۸) دیکھیے: سلیم احمد - فنی نظم اور پورا آدمی - کراچی: ادبی اکیڈمی، ۱۹۶۲ء۔ ص ۱۹
- (۱۹) آغا عبدالحمید - مرتب: مجلس - جلد اول - ص ۹۱ تا ۹۷
- (۲۰) ایضاً - ص ۱۰۳ تا ۱۰۴
- (۲۱) ایضاً - ص ۱۰۷
- (۲۲) ایضاً - ص ۱۰۸ تا ۱۱۷



## قلمی معاونین

- ☆ پروفیسر حامد ی کاظمی
- ☆ ڈاکٹر تقیم کاظمی
- ☆ محمد اکرام چغتائی
- ☆ ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر
- ☆ ڈاکٹر سید عامر سبیل
- ☆ ڈاکٹر گلنہ حسین
- ☆ ڈاکٹر روینہ رفیق
- ☆ ڈاکٹر محمد آصف
- ☆ محمد امتیاز احمد
- ☆ ڈاکٹر غم الرشید
- ☆ عارفہ صبح خان
- ☆ ڈاکٹر مزمل حسین
- ☆ ڈاکٹر محمد بارون عثمانی
- ☆ ڈاکٹر ایوب ندیم
- ☆ ڈاکٹر حقیق انور
- ☆ ڈاکٹر فرزات کوکب
- ☆ ارم سلیم
- ☆ مسعود منزل، گود سبز، سری گمر، بھارت
- ☆ وزنگ پروفیسر شعبہ اردو، جی۔ سی۔ یونیورسٹی، لاہور
- ☆ ۱۰۸۸- اے، مقدس پارک، گلشن راوی، لاہور
- ☆ صدر شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد
- ☆ صدر شعبہ اردو، مرگودھا یونیورسٹی، مرگودھا
- ☆ صدر شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی برائے خواتین، ملتان
- ☆ اسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاولپور
- ☆ اسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، بہاء الدین ذکریا یونیورسٹی، ملتان
- ☆ ریسرچ اسکالر، جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی، بھارت
- ☆ ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ فارسی، گورنمنٹ کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور
- ☆ روزنامہ نوائے وقت، لاہور
- ☆ پرنسپل، گورنمنٹ ہوسٹل گریمپوائٹ کالج، کوٹ سلطان، لیہ
- ☆ ڈپٹی چیف لائبریریئن، پنجاب یونیورسٹی، لاہور
- ☆ اسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج آف سائنس وحدت روڈ، لاہور
- ☆ صدر شعبہ اردو، ایف۔ سی کالج (چارلڈ یونیورسٹی)، لاہور
- ☆ اسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، بہاء الدین ذکریا یونیورسٹی، ملتان
- ☆ ریسرچ اسکالر، ایم۔ نل اردو، شعبہ اردو، بہاء الدین ذکریا یونیورسٹی، ملتان

☆ ڈاکٹر آصف علی چٹھہ	اسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، گورنمنٹ ایم۔ اے۔ او کالج، لاہور
☆ ڈاکٹر شعیب احمد	اسٹنٹ پروفیسر شعبہ فارسی، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور
☆ ڈاکٹر غلام عباس گوندل	اسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا
☆ نسیم عباس احمر	لیکچرار، شعبہ اردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا
☆ ڈاکٹر غلام اکبر	صدر شعبہ فارسی، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد
☆ ڈاکٹر محمد یار گوندل	اسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا
☆ ڈاکٹر محمد امین خاور	صدر شعبہ اردو، گورنمنٹ ڈگری کالج کاموٹی، گوجرانوالہ
☆ شیر علی	اسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، اسلام آباد کالج فار پوائنٹ، ایف ۱۰، اسلام آباد
☆ صفیر صدف	لیکچرار، شعبہ اردو، فیڈرل گورنمنٹ کالج برائے خواتین، لاہور کینٹ
☆ ڈاکٹر فیض رسول انصاری	لیکچرار، شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج شاہد، لاہور
☆ ڈاکٹر رحمان کوثر	اسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، لاہور کالج یونیورسٹی، لاہور
☆ پروفیسر فیصل کمال حیدری	اسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج، ناڈن شپ، لاہور
☆ قدیر انجم باجوہ	لیکچرار، شعبہ اردو، لاہور کالج یونیورسٹی، لاہور
☆ ندیم عباس اشرف	لیکچرار، شعبہ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج، ساہیوال
☆ عارف شیراز	لیکچرار، شعبہ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور
☆ ڈاکٹر ناصر عباس نیر	اسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور
☆ ڈاکٹر ضیاء الحسن	ایجوکیشن پروفیسر شعبہ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور
☆ ڈاکٹر محمد کامران	پروفیسر شعبہ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور
☆ ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری	صدر شعبہ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور



## References:

1. Kh.Tariq Mahmood. "Foreword" Ghalib-Iqbal, Rhymed translations of selected ghazals. Lahore : Malik Siraj-ud-din and sons. 2008.
2. Ibid. p. 132
3. Yasmeen Hameed. Pakistani Urdu Verse. Karachi: Oxford University Press.2010. Page 07.
4. Baidar Bakht and Marie-Anne erki. Shifting Sands. Lahore. Packages. 2010. Page 12)
5. Mohammed Zakir. Poems of N.M.Rashed. A Poet of the Third World. New Delhi: M.D. Publications. 1995, p. 2-4
6. Mohammed Zakir, M. N. Menai. "Introduction", Poems of Faiz Ahmed Faiz. A Poet of the Third World. New Delhi. M.D. Publication Pvt. Limited
7. ibid. P. 8
8. [http://en.wikipedia.org/wiki/Faiz\\_Ahmad\\_Faiz](http://en.wikipedia.org/wiki/Faiz_Ahmad_Faiz)
9. Sarvat Rahman. 100 Poems by Faiz Ahmed Faiz. New Delhi: Abhinav Publications, 2002, p.12
10. Yasmeen Hameed. Pakistani Urdu Verse. Page 14
11. ibid. P.19
12. ibid. P. 20-22
13. ibid. P. 30
14. ibid. P. 124
15. BaidarBakht and Marie-Anne Erki. Shifting Sands.P.136
16. Yasmeen Hameed. Pakistani Urdu Verse .Page 40

subsequently modern troubles through their work of art and their approach towards the subjects in general. But to make the contemporary Pakistani literature available to the masses, not only in Pakistan but all over the world where people are way more into reading and writing, the mention goes to Urdu websites in prominence. Yes, it is indeed the call of the day to transfer information about Urdu literature on to the internet as much as possible. But let's not mistake it by just translating it without fervor and zeal. More attempts like this one need to be made, by literary academies, writers, teachers, critics and students of Urdu literature. Translating Urdu fiction into English is a job better done by Pakistani writers who have a better understanding of the language and the soil in which it cultivates rather than writers from the West. Because if we, the Pakistani intellectuals in multitude – born with the honor of speaking fluent Urdu – do not step up and take up the task of endorsing and liberating our literature, who else will?

In the end, I would like to express my heart-felt gratitude to those who managed this conference as well as to those who took part in it. All of them deserve my sincere thanks because their academic and scholarly insight has bestowed upon me an internal radiation!

---

*(The above mentioned research paper was presented at the 6<sup>th</sup> Global Conference-Multiculturalism, Conflict and Belonging, Mansfield College, Oxford, United Kingdom, from 16<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> September 2012. The travel grant committee of the University of the Punjab provided financial assistance in this regard)*

His poem "...said the darkness" is an expression of his universal approach:

"How cold is the night, said the darkness.  
Of my countless enemies,  
The slender moon had  
Dissolved in the dusk,  
The stars were yet unsettled when,  
Dark clouds, their  
Flowing tresses appeared,  
That should've poured down in torrents,  
But not a drop, not a drop for me;  
Only violent gusts of frozen winds  
Like daggers pierced my heart.  
Not a sound, not the slightest sound;  
A deep silence closing in.  
How agonizing, the passage of night!  
I beseech you, my rivals, my foes,  
For the endless grind,  
The oppression I endure,  
Afflict my heart with a wound,  
Burn on my chest, a fire,  
May it be that of enmity.  
I have but a bond with you." (16)

And as far as Urdu fiction is concerned, In respect of themes the Urdu fiction initially undertook social life, followed by widening its scope with rural and urban social life and now it stands as one bright star among the other jewels of literature in the world. A Pakistani can proudly say, today's contemporary Urdu literature, overall, bears a very unique, modern and scientific approach.

Today, many Pakistani poets and writers are striving hard to present the emotions of new generation, new times and

He was a poet of love, peace and revolution. He made his stand very much clear against terrorism in some of his beautiful verses.

In his poem *Nend* (Sleep) he expresses the bitterness of contemporary consciousness.

"Dreams from gallows, from cold eyelashes descend,  
Like broken glass, shattered;  
Shards prick and sting.  
The penance: a lifelong sleeplessness,  
Intense, maddening agony." (14)

Amjad Islam Amjad (b.1944) is also a famous poet of Pakistan. He is the poet of love, dreams and breaking of dreams. He wanted his country to become as beautiful as his dreams.

Amjad's compassion for humanity at large is quite evident in his poems.

His poem *Gladiators* confirms that he is not happy with the contemporary situation of this world.

"It was only yesterday  
That our hands were being chopped off  
On the gallows,  
But snug in our homes,  
We watched on the government TV.  
We kept insisting:  
It wasn't us.  
The blood stains on our sleeves  
Are still fresh;  
They are not even dry." (18)

Ahmed Nadim Qasmi (1916-2006) was a renowned writer and poet.

His poetry is inspired by realism. He consciously chooses themes that signify social and political issues. He has focused on the problems and issues of human beings.

My heart drained and drowsy.'

But the pleading voice never gives up, it never will.  
The voice then perhaps itself is a mirror,  
I am the one, exhausted, drained.

No desert, no mountain, no garden now;  
Only the ocean call resounds;  
From the ocean has all emerged,  
To the ocean must all return."<sup>(12)</sup>

Majeed Amjad (1914-1974) is an important forerunner of modern Urdu poetry. He always remains in search of new and unique approach of expression.

His poems are full of local images. His poetry also portrays the crudeness and magnitude of life's tyranny. He is closer to sensibility of future times than many of his contemporaries.

"I am aware,  
my heart's fire,  
with the scanty fuel  
of a few years and months,  
cannot stay aglow for long.  
Life, oscillates between probabilities.  
The spark in me, who knows,  
With a fierce passion  
May ignite the pyre of time;  
From this night  
Evolve an amazing dawn."<sup>(13)</sup>

Ahmed Faraz (1931-2008) was one of the famous modern Urdu poets of the last century. He holds an outstanding position as one of the best poets of the 20<sup>th</sup> century, with a unique but simple style of writing. Even common people can easily understand and enjoy.

His poetry is a bold depiction of human behavior which was very rare in Urdu poetry.

While analyzing Meer jee's poetry, Yasmeen Hammed has expressed her views in the following words:

"His own poetry was therefore a complete breakaway from the norms of his own times. The ingenuity of his creative talent justified and validated his viewpoint....Almost all of Meeraji's poetry is self-explanatory, internalized. Symbols of nature abound in his poems. He glorifies the body as much as the soul and most of time he constructs his poems in fragments marked by ambiguity." (11)

In his celebrated poem "To the Ocean Must All Return" Meera Ji has depicted the universal approach towards circle of life and death:

Whispers speak:  
Come,  
For years I have yearned, called out for you,  
My heart drained and drowsy,  
Voices, for just a moment, for ages at times I have heard,  
But this one is queer, mysterious.

The pleading voices never tires,  
'My dear child, how I love you...  
Look, if this goes on, I 'll be angry... O, God, O, God!'  
A sob, a smile, now just a frown.

.....  
No desert, no mountain, no garden now.  
Eyes lifeless, No smile, no frown.  
Only a queer, mysterious voice:  
'For years I have yearned, called out for you,

"Faiz is an outstanding example of syncretic poet, who, in today's language, would be described as cross-cultural. A lover of Keats, Shelley and Browning, he sometimes adopted the sonnet forms in his early poems, and a translation of a poem by Browning figures in an early edition of "Imprints". These European influences were rapidly assimilated by the young Faiz into his own tradition of which he was a master." <sup>(9)</sup>

His poetry is the nice blend of revolutionary thought and the warmth of love and romance. This combination sustains the poetic worth and beauty of his verse:

"Dawn of the wretched,  
The downtrodden,  
Is not in the skies;  
The bright horizon  
Is right here,  
Where you and I stand;  
Right here the sparks of anguish, of pain  
Have flowered into the crimson  
Light of the sky;  
Right here, daggers  
Of a killer grief,  
Row after row,  
Are a stretch of fiery rays.  
From the pain bestowed by this night  
Has emerged the dawn of faith;  
Faith, that is greater in glory than grief,  
Dawn, that is greater in glory than night."<sup>(10)</sup>

Meera Je (1912-1949) is considered to be on the forefront of pioneers of free Urdu verse which changed the entire scenario of Urdu poetry in early 20<sup>th</sup> century. He was a well educated person with outstanding creative skills.

Faiz Ahmed Faiz (1911-1984) is the most popular poet of the post-Iqbal period. He was an active member of the Progressive Writer's movement.

Faiz is the poet of the persecuted masses:

"Without any sudden bitter outbursts, his poetry finds its way into our hearts, wins our confidence and inspires us. His diction becomes more significant as it bears out his deep-felt concern for, and his spirit for unfailing adherence to a human cause. It holds out his devotion and sincerity as well as the conviction that the final triumph will be his."<sup>(6)</sup>

Faiz gave voice to the "tongue less" people. He talks of their grief, sorrows and anger in a very unique style:

Speak out, your lips are free;  
Speak out, your tongue is yours still,  
Your tall upright body is yours,  
Speak out your life is yours still!  
Look, in the blacksmith's forge  
Violent flames leap up, and iron is red,  
Locks are opening up their jaws,  
Every chain is outstretched!  
Speak out,  
Even this short time is a boon  
Before death claims your body and tongue!  
Say it loud that truth is there, still alive;  
Speak out,  
Say whatever you must!"<sup>(7)</sup>

Faiz believed in Internationalism and emphasized the philosophy on Global village. Faiz's poetry never gets old because the problems and situations in this country have not changed. <sup>(8)</sup>

Sarwat Rahman says;



Yasmin Hameed wrote about his art and craft:

"His own vision discovered its splendor when he started versifying his thoughts in this genre. His diction remains true to the classical tradition but his symbolic and metaphorical references are unique and powerful."<sup>(3)</sup>

In his collection *Guman ka mumkin* (The possibility of doubts) he has a poem entitled The blind junkman, in which the first person is collects dreams, which have broken legs and severed heads and which are scattered all over the city. He burnishes the dreams by heating them in the oven of his heart and takes them to the market to sell. When no dream is sold by evening, he offers them for free but people don't take them suspecting a trick.

"Come, come buy your dreams,  
There's a pile of dreams,  
Moons and rose  
Every eye drunk with desire;  
Every dream, a destination for someone;"<sup>(4)</sup>

That blind junkman is an artist who acknowledges that his creations are rehashed but also knows that people still need them.

"Rashid was a poet of modern sensibility presenting contemporary and social and political themes distinguishing himself by his understanding, freedom of thought and technical excellence.....

We raise our hands  
In prayer towards the heaven..  
Is it a way to escape the hard blow  
On the delicate parts of our body?  
Or is it an excuse to hide ourselves  
From our own deprivations?"<sup>(5)</sup>

(Voh harf-e-Tanha, The Solitary Letter of The Alphabet)

in the Universe, Man's faculties for the fulfillment of man's mission on earth." <sup>(1)</sup>

In his famous poem "To Javed", Iqbal says:

"In the realm of devoted commitment, create your own identity  
Create a new polity, create a new civility  
May you have a searching soul for understanding nature  
Converse with rose and hyacinth in their quiescent tranquility  
Never to be indebted to the alien's industrial source  
Ever with own industrious resource, excel with creativity." <sup>(2)</sup>

It wouldn't be wrong to say that Allama Iqbal was the common man's poet in the sense that through his poetry he represented the collected consciousness of the people of his time. He is the best articulated Muslim response to Modernity that the Islamic world has produced in the 20th century. And still continue to inspire. But can we compare Allama's vision to the modern era poets of Pakistan? Can his work be compared with the contemporary Pakistani literature?

Both have different levels but they combine on one ground, i.e., when it comes to universal approach.

Modern Urdu poets like Faiz Ahmad Faiz, Majeed Amjad, N.M.Rashid, Meera Jee, Aahmed Faraz, and many other poets have their own style in conveying 'universal approach' through their poetry of consciousness, thought and art.

Noon Meem Rashid (1910-1975) is one of the most prominent voices of the post-Iqbal period.

N.M. Rashid kept the balance between feeling and form in his poetry.

considered by human convention as the *sine qua non* of whatever must be considered valuable.

As residues of universal human experience, these values become common attributes in art. They actually result from the various syntheses that appreciators make when they arrive at realizations concerning qualities common to genres of art. Although these syntheses may differ from Art Period to Art Period, they may invariably meet at a residual common ground where they become applicable as common denominators to works done in different stages of artistic development.

Urdu literature has left deep impression on the scenario of literary, social and civil renderings of South Asia."

Pakistan's national literary legend Allama Iqbal (1877-1938): a Muslim poet, philosopher and politician in British India. He wrote his works in Persian and Urdu and is cherished and talked about whenever the subject of Pakistani literature comes up. He is a visionary national poet of not only Pakistan but of the entire Islamic World which is why he's also the famous poet of Iran. No wonder, He was a revolutionary writer with great consciousness and precision who gave philosophical ideas regarding universe in a quite new way.

Khwaja Tariq Mahmood says:

"Iqbal (1873-1938) was a poet of 20<sup>th</sup> century; yet his poetry bridged and encompassed the past many centuries of man's endeavors in the realm of thought and intuition. In his poetry there is a wholesome fusion of the physical and the metaphysical, a mutually inclusive combination of the material and the moral. Iqbal's poetry transcends time and space; it is difficult to draw a line between the earthly and heavenly.... Iqbal devoted considerable attention to the question of Divine purpose in the creation of Man, Man's position

determine its universality in the first place? And what factors can contribute towards making universal approach in contemporary Pakistani Literature reach others minds of the world – It's the question of the day. The article while discussing the universal approach in modern Pakistani literature also touches upon the selected translation of Urdu literature as well as contemporary political, economical and ethical situation of the Pakistani society. And in conclusion, keeping in mind the globalized demands of the times, it strongly advocates that Literature whether old or contemporary, deserves the right to be celebrated over time. That is how languages and cultures survive through millenniums. Because almost all of the themes existing in human world are inter linked with problems and solutions both being universal in nature.

---

In the name of Allah, The Most Beneficent

Knowledge and understating it is what keeps us all human, gives birth to different phenomenon in various aspects pertaining to the evolution and intelligence of man, and literature being the major tool of it. Yet what do we mean by Universal Approach in literature in general and Universal Approach in Contemporary Pakistani Literature specific?

To be specific and more elaborate, Universal Approaches are those that are based on the commonplaces of human valuation, survey and assessment of life in general with all its realities, whether harsh or sensitive. They find their roots in experiences that have their ultimate appeal in the essential attributes of man; i.e., his rational faculties, intellect and will. Those are also based on values

## Translating and Exploring the Universal Approach in Contemporary Pakistani Literature and Culture

*Dr. Muhammad Kamran*

### ABSTRACT:

With the critical advent of new knowledge day by day and escalating versatility in literature all around the world, a greater spotlight is being casted over contemporary Pakistani literature and its creators. Does it stand out? Does it have a universal approach? And more importantly, are the voices of contemporary Pakistani writers being delivered across the world? . The writers who take the audience on an improvisational adventure through literature of modern world, delivering divergent perspectives on the art of writing. The answers and visions are explored and given a voice in the subsequent article, with suggestive mind to spread the literature and literati world over. Urdu literature covers a wide range of topics accompanied by variety of thoughts. A society's literature represents its culture and history, likewise, Pakistani literature is an expression of the Pakistani culture and history. Pakistani literature is an amalgamation of diversity with dynamic potential to reach its readers on a broader term. But how we

ALESSANDRO BAUSANI

dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli  
dell'Accademia dei Lincei

# Le letterature del Pakistan e dell'Afghanistan

Urdū, Pangiābī, Sindhī, Pushtō, Bengali Pakistana

*Nuova edizione aggiornata*

"STORIA DELLE LETTERATURE DI TUTTO IL MONDO"

*direttore: Antonio Viscardi*

---

ALESSANDRO BAUSANI

*dell'Università di Roma*

## STORIA DELLE LETTERATURE DEL PAKISTAN

Urdu, Panglābī, Sindhi, Pas̄tō, Bengali Pakistanese



NUOVA ACCADEMIA EDITRICE

1958

یہ سطور میں نہایت افسوس اور دلی غم کے ساتھ رقم کر رہا ہوں اور ایک معزز پاکستانی کی طرح شرمندہ محسوس کر رہا ہوں کہ یہ سطور اردو زبان میں لکھے جا رہے ہیں۔ افسوسناک بات ہے کہ پاکستان میں دیگر اردو نہیں لکھی جاسکتی۔

پاکستان کی سرزمین سے روانہ ہوتے ہوئے مجھے واقعی رنج چھو رہا ہے۔ میں جب وہاں ہوں آنکھوں میں ٹپک ٹپک کر رہا ہوں اس ملک کے لوگوں کے اپنے دل کے قریب تر پاتا ہوں۔ اعلیٰ درجہ پاکستان میں کوئی ایسا خاص فرق نہیں ہے۔ دونوں ملکوں کے آب و ہوا کم و بیش ایک ہی ہے۔ دونوں ملکوں کے باشندے ایک سے جذباتی اور گرمخوش ہیں۔ تاریخی لحاظ سے جس دونوں ملکوں میں قدیم آثار کثرت سے ملتے ہیں۔

نہیں سال پہلے جب میں یہاں آیا تھا تو پاکستان کی حالت اتنی بہتر نہ تھی جتنی کہ اب ہے۔ میرے خیال میں جو ترقی اب اس تجربہ سے مدت میں ہو رہی ہے وہ ایک معجزہ ہے کم حیثیت نہیں رکھتا۔ مجھے امید ہے اور دلی آرزو ہے کہ پاکستان مزید ترقی کرے اور صدر ایوب خان کی رہنمائی میں برسرِ سربلندی حاصل کرے۔ ہم سب یوروپین لوگ بنیاد پر جدیدیت کے نئے تجربے کو خوں ترقی اور تجسس کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ خدا کرے یہ تجربہ کامیاب ہو اور پاکستان ایک قابلِ تقلید نمونہ بن جائے۔

اب آئیے الوداع کرتا ہوں اور توجیہ کرتا ہوں کہ انشاؤں کے بشرط زندگی ۱۹۶۰ میں ہیں اس چارے ملک کا دورہ کر دے گا اور دوستوں سے ملے گا

مخلص

آلے ساندرہ باؤسانی

دہر ۳ مارچ ۱۹۶۰ء





محمد رفیع الرحمن (1940ء)

A. Bausani came to Pakistan for receiving Tamgha-i-Imtiaz (1960). He was decorated by the President of Pakistan, Muhammad Ayub Khan. In the following pages, we are reproducing his photographs with this prestigious award and his letter of gratification, written by himself in Urdu.



## Books (in English translation):

- 1- The Persians from the earliest days to the twentieth century. Tr. by J.B. Donne. London. 1971 (original "I Persiani", Florence 1962)
- 2- Religion in Iran: from Zoroaster to Bahauallah. Tr. by J.M. Marchesi, New York, 2000 (original "Persia religiosa...", Milano 1959, repr.: Cosenza 1999)

☆☆☆☆☆

For a detailed study of A. Bausani's life and works, see: La bisaccia dello Sheikh, Vol. in onore di Alessandro Bausani islamista, Venezia 1981; Yad-Nama in memoria di Alessandro Bausani. Ed. by Scarcia Amoretti, Roma 1991; Un ricordo che non si spegne: scritti di collaboratori dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli di A. Bausani. Napoli 1995 (1996); Farhang Khawar-shinasi, Vol.II, Tehran 2003, pp. 1-10 (in Persian); Heshmat Moayyad: Obituary; Alessandro Bausani (1921-1988), in: Bahai Studies Review, 10 (2001/2002), pp. 167-170; Daniel Bredi: Urdu in Italy: A. Bausani's contribution, in: Annual of Urdu Studies, 15 (2000), pp. 293-303).

In the Urdu autobiographies of Ishafaq Ahmad, 1924-2005 ("Baba Sahiba") and Dr. Iqtida Hasan, 1934-1997 (serialized in "Urdu Digest," Lahore) have given useful information about Bausani's personality and profound scholarship as his intimate friends and colleagues. Another Italian Iqbalist, Vito Salierno (Milano), the President of Iqbal Foundation Europe, has focused on Bausani's contribution to Iqbalian studies in his recently published English autobiography, under the title "Pakistan with Love. Men, Events, Books". Iqbal Foundation Europe, 2011.

- (in: *Studia e Materiali di Storia Religioni*, 29 (1958), pp. 283-304)
- 2- Contributo a una definizione dello "stilo indiano" della poesia persiana.  
(in: *Annali*, N.S. 7 (1957), pp. 167-178)
- 3- Notizia di una traduzione persiana inedita del "Matisyapurana" della fine del secolo XVIII.  
(in: *RSO*, 31 (1956), pp. 169-177)
- 4- Su alcune recenti pubblicazioni Urdu.  
(in: *Oriente Moderno*, 27/10-12 (1947), pp. 233-241)
- 5- [Anjuman-i Taraqqi-i Urdu, history and activities].  
(in: *Oriente Moderno*, 35/7, pp. 331-345, 536-548)
- 6- Squardo alle letterature del Pakistan.  
(in: *Oriente Moderno*, 37/6 (1957), pp. 400-424)
- 7- Recenti notizie dal Pakistan sulle letterature brahui e beluci.  
(in: *Oriente Moderno*, 54 (1974), pp. 187-196)
- 8- Un manoscritto persiano inedito sulla ambasceria di Hosain Moqaddam Ajudanbashi in Europa negli anni 1254-1255 H. (1838-39).  
(in: *Oriente Moderno*, 33 (1953), pp. 485-505)
- 9- *Lingua e cultura nei nuovi paesi asiatici*. Pavia 1966
- 10- *L'Islam in India. Tipologia di un contatto religioso*. Rome 1973
- 11- Articles published in "The Encyclopedia of Islam" (New edition, Leiden) on:  
Bab (1(1960), 833-35), Babis (pp. 846-47), Bahaullah (pp. 911-12), Bahais (pp. 915-18), Ahsai (p. 304);  
Djalal al-Din Rumi (2(1965), 393-97), Fakir Muhammad Khan (p. 758), Fara'idiyya (783-84), Fattahi (885-86), Gabr (970-71), Ghalib (1000-1001), Ghazal, in Persian literature (1033-1036).  
Hidja, Persia (3(1971), 355-56), Hikaya, in Persian literature (372-73), Hurufiyya (600-601).

(in: Annali, N.S. 10(1960), pp. 93-147)

### **Al-Biruni:**

- 1- L'India vista da due grandi personalita' musulmane: Biruni e Baber.  
(in: Al-Biruni Commemoration Volume. Calcutta 1951, pp.53-76)
- 2- Al-Biruni un gran pensatore del medioevo islamico nel millenario della nascita.  
(in: RSO, 48(1973-74), pp. 75-97)

### **Ghanimat Kunjahi:**

- 1- Indian elements in the Indo-Persian poetry: the style of Ghanimat Kunjahi.  
(in: Orientalia Hispanica. Festschrift presented to J. Pareja, Leiden, Vol.I, 1974, pp.105-119)

### **Sir Sayyid Ahmad Khan:**

- 1- Sir Sayyid Ahmad Khan (1817-1898) e il motto della terra.  
(in: RSO, 54 (1980), pp. 303-318)

### **Altaf Husain Hali:**

- 1- Altaf Husain Hali's ideas on Ghazal.  
(in: Characteria Orientalia. J. Rypka, 1956, pp. 38-55)

### **Qurrat-ul-Ayn Tahira:**

- 1- Un "ghazal" di Qurratu'l-Ain.  
(in: Oriente Moderno, 29 (1949), pp. 190-192)

### **Miscellaneous:**

- 1- Il "Convegno Internazionale Islamico" di Lahore (Pakistan).

Quarterly, II, no.3 (1952), pp. 16-19, 54)

- 8- Il 'Gulistan-i raz-i gadid' di Muhammad Iqbal.  
(in: *Annali* (Naples), N.S. 7(1958), pp-125-172)
- 9- The life and work of Iqbal.  
(*Iqbal Review*, 24/3 (1973), pp. 45-60)
- 10- An article in: *Iqbal und Europa*, ed. by C. Buergel. Bern 1980
- 11- Classical Muslim Philosophy in the work of a Muslim Modernist: Muhammad Iqbal (1877-1938).  
(in: *Archiv fuer Geschichte der Philosophie*, 42/3 (1960) pp. 272-288)

## Bedil:

- 1- Note su Mirza Bedil (1644-1721).  
(in: *Annali*, N.S. 6(1954-56), pp. 163-199)
- 2- Note sulla natura in Bedil.  
(in: *Annali*, N.S. 15(1965), pp. 215-228).
- 3- Bedil as a narrator.  
(in: *Yadnama Jan Rypka*, 1967, pp. 227-235)
- 4- L'opera di Mirza Abdul Qadir Bedil.  
(in: *Veltro*, 16/v-vi (1972), pp.447-463)

## Ghalib:

- 1- The position of Ghalib (1796-1869) in the poetry of Urdu and Indo-Persian poetry.  
(in: *Der Islam* (Berlin), 24 (1959), pp. 99-127)
- 2- Ghalib's Persian poetry.  
(in: *Ghalib: the poet and his age*. Ed. Ralph Russell. Delhi: OUP, 1977(1972), pp. 70-104)

## Shah Waliullah:

- 1- Note su Shah Waliullah di Delhi (1703-1762).

Briefly, it can be said that Bausani's thorough understanding and representation of Indian Islam goes hand in hand with his knowledge and appreciation of Urdu.

A list of Bausani's writings relating to South—Asian Subcontinent is as follows:

### **Iqbal:**

- 1- Il poema celeste, a cura di Alessandro Bausani. Bari 1965 (Italian translation of "Javid—Nama")
- 2- Poesie. Parma 1956 (Italian translation of Iqbal's selective poems)
- 3- The concept of time in the religious philosophy of Muhammad Iqbal.  
(in: *Die Welt des Islams* (Leiden), N.5.3(1954), pp. 158-186)
- 4- Muhammad Iqbal's message (1873-1938).  
(in: *East and West* (Rome), 1(1950), pp. 137-140)
- 5- Dante and Iqbal.  
(in: *East and West*, 2(1951), pp. 77-81; also in: *Pakistan Quarterly* (Karachi), 1, no.6(1951), 51-54, 72; *Pakistan Miscellany* (Karachi), 1952, pp. 75-81 and *Crescent and Green*, 1955, pp. 162-170)
- 6- Satana nell' opera filosofico—poetica di Muhammad Iqbal (1873-1938).  
(in: *Rivista degli studi orientali* (hereafter RSO) 30(1955), pp. 55-102; Eng. tr. "Satan in Iqbal's philosophical and poetical works", by R.A. Buetler, in: *Iqbal Review* (Karachi), 9/iii (1968), pp. 68-118, reproduced in R.A. Buetler's collection of articles entitled "Trying to Respond", ed. by M. Ikram Chaghatai, Lahore 1993).
- 7- Iqbal: his philosophy of religion and the West.  
(in: *Crescent and Green*, 1955, pp. 131-141; also in: *Pakistan*

Alessandro Bausani (Rome, 1921—1988), professor of Oriental studies in Istituto Universitario Orientale (Naples) and in University of Rome, a renowned historian of religion and literature, an encyclopaedic scholar and a gifted linguist. He had a rare aptitude for languages and his insatiable curiosity and extraordinary assimilative ability led him to study many languages, both Eastern and Western, including Arabic, Persian, Turkish, Urdu etc. In reality, he viewed the study and practice of languages as a means of gaining access to information about various civilizations, primarily Islamic civilization.

As a matter of fact, Bausani's interest in history and religion was even greater than his interest in languages and literatures. His exceptional linguistic ability enabled him to approach Islam with a firsthand knowledge of Qur'an—of which he prepared a masterly translation into Italian—its medieval mystics and philosophy, and some of the more interesting aspects of its Modernism.

It may have been his interest in Iqbal and Pakistan that led him to study Urdu. The fascination that Iqbal's ideas exercised upon Bausani did not prevent him from widening his interest and literature of the language in which they were expressed—Persian, of course, but also Urdu. In his Italian book on the history of Pakistani languages and their literatures (Milano, 1958), he deals not only with Urdu, but also with all other languages of our country and never lost sight of his main interest in ideas and civilizations.

Apart from Bausani's deep sympathy for Iqbal's political philosophy and personality, most of his scholarly studies are all examples of the breadth of his interest and knowledge and of the specifically Islamic—cultural character of it, especially centered on the subject of Modernism.



## Alessandro Bausani

*M. Ikram Chaghatai*

### Abstract:

A. Bausani (1921-1988), an eminent Italian orientalist, rendered valuable services in translating Iqbal's major works in Italian languages and promoting his poetical and philosophical thoughts to Europe's literati. He also made pioneering efforts to introduce the poetical excellences of some Persian poets of Indian style and the polite-religious concepts of Muslims sarats of the Subcontinent.

In 1960, A. Bausani was decorated by the Government of Pakistan. His photograph with the Tamgha-i-Imtiaz and his very rare Urdu letter have been reproduced.

---

Italy has an old and rich tradition of scholarship in the domain of Oriental languages and South-Asian studies, but in the particular case of Urdu the situation has been quite different. In fact, a true appreciation of the significance of Urdu as a widely-spoken language of the Subcontinent, the beauty of its literature and its importance for the large number of Muslims in Pakistan and India did not begin until Alessandro Bausani appeared on the scene.

# BĀZYĀFT

A Research Journal

ISSN: 1992 – 3678

22

January – June 2013

*Editor*



**Dr. Muhammad Fakhar-ul-Haq Noori**



**Department of Urdu**



**Oriental College, University of the Punjab,  
Lahore, Pakistan**

# BĀZYĀFT

**A Research Journal**

*ISSN: 1992 - 3678*

*Editor*



**Dr. Muhammad Fakhar-ul-Haq Noori**



Department of Urdu



**Oriental College, University of the Punjab  
Lahore - Pakistan**